Arte mesoamericano

Paradigmas emergentes

Iliana Godoy

ARTE MESOAMERICANO

PARADIGMAS EMERGENTES

Iliana Godoy

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Arquitectura
México 2015

Arte mesoamericano
Paradigmas emergentes
se terminó de editar en la Coordinación Editorial
de la Facultad de Arquitectura
en el mes de junio de 2015.
Publicación electrónica, ePub
con distribución por internet
Diseño de portada
y maquetación electrónica: Amaranta Aguilar Escalona
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Arquitectura

Primera edición: 13 de junio de 2015
D.R. © 2015 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria
Delegación Coyoacán, C.P. 04510
México, Distrito Federal

ISBN: 978-607-02-6849-6

Los contenidos de este libro pueden ser reproducidos en todo o en parte, siempre y cuando se cite la fuente y se haga con fines académicos y no comerciales

Hecho en México
Made in Mexico

Espacio y tiempo

La temporalidad es una constante preocupación de la sociedad mesoamericana. Por medio de la observación astronómica, los sabios antiguos concibieron el calendario, predijeron los eclipses, determinaron el ciclo estacional y conocieron la trayectoria de Venus.

En la experiencia cotidiana, el tiempo se vivía ligado a las hazañas ancestrales y éstas, a su vez, vinculadas al mito como el imaginario absoluto, punto cero de toda referencia, principio y fin del tiempo humano que colinda con lo sagrado.

Este tiempo mítico configura su propia estructura cambiante e inaprehensible, la cual no excluye la contradicción ni la repetición en los relatos. Las deidades multiplican su identidad y actúan al mismo tiempo en contextos distintos. Su tiempo no es lineal; es pluridimensional.

Al aproximarnos a las obras plásticas de Mesoamérica desde esta perspectiva, nos damos cuenta de que en ellas, espacio y tiempo están indisolublemente unidos. La narración sucesiva, que hasta ahora se ha propuesto para descifrar los códices, frisos y relieves, no es la única forma de articular su significado, ya que están inmersos en un tiempo mítico poblado de símbolos.

La teoría de la relatividad nos ha aportado la noción del tiempo y el espacio científica y conceptualmente unidos. En lo que conocemos como el continuo espacio-tiempo confluyen las cuatro dimensiones en que hemos estructurado nuestra percepción del mundo fenoménico: longitud, que genera la línea; longitud y anchura, que generan el plano; longitud, anchura y profundidad, que generan el volumen. La inclusión del tiempo como cuarta dimensión vuelve dinámica la concepción tridimensional tanto de la geometría euclidiana, co-

mo de la cartesiana.

Toda definición espacial al ser referida al tiempo entra al terreno de la relatividad. Así, las observaciones astronómicas nos enseñan que al mirar por el telescopio otras galaxias nos asomamos al pasado ignoto de la generación del universo medido en años luz. En otras palabras, espacio es tiempo y viceversa.

Este universo inconmensurable es percibido y conceptualizado a partir del sujeto humano con los alcances inherentes a su especie; cierto que la ciencia pretende trascender esos límites y nos habla, por ejemplo, de rayos infrarrojos y ultravioleta que no podemos ver, así como de parámetros espacio-temporales que escapan a la imaginación. Mas no es necesario ir tan lejos para enfrentar problemas complejos. Éstos están presentes a escala humana en la vida diaria.

Por ejemplo, si pensamos en la trayectoria de una pelota de tenis, no bastan para describirla las leyes de Newton, porque, además de la fuerza, la masa y la aceleración terrestre, influyen el viento y la fricción, que a su vez varían con la ubicación geográfica; y ya en forma irrelevante, pero real, influyen la gravedad lunar y la de otros astros, porque el cosmos es un sistema interdependiente de variables que interactúan a distintas escalas según patrones de recurrencia y autosimilaridad, como lo demuestran los fractales.

El análisis formal del arte antiguo desde campos anteriormente lejanos a la historia del arte, tales como la visión holográfica, la geometría fractal, la teoría del caos y la sincronicidad, hace posible descubrir nuevos mensajes y significados, sin agotar los enigmas inherentes al universo mítico y simbólico.

Así, a la luz de la holografía y la geometría fractal se revelan claves inéditas de configuración en las obras escultóricas mexicas y se ponen de manifiesto principios de pensamiento originales de esta cultura, cuya expresión estética ha padecido los estigmas de monstruosidad y esoterismo.

La holografía fue inventada en 1947 por el físico húngaro Dennis Gabor.[1] Es una técnica fotográfica que consiste en crear imágenes tridimensionales. Los hologramas de Gabor eran muy primitivos a causa de las fuentes de luz insuficientes que se utilizaban en su tiempo. La holografía se perfeccionó años más tarde con el desarrollo del rayo láser, que graba una película fotosensible, la cual, al recibir la luz desde la perspectiva adecuada, proyecta una imagen en tres dimensiones.

La palabra holografía proviene del vocablo griego *holos*, que significa totalidad. Hablar de visión holográfica es pertinente en el arte prehispánico y en el arte mexica en particular, ya que la representación de un basamento piramidal en planta corresponde con la vista aérea del mismo, quedando la tercera dimensión subsumida en el plano bidimensional. Por eso, cuando observamos la planta de la pirámide del Sol, por ejemplo, tenemos la impresión de estarla contemplando en perspectiva aérea desde un avión, porque desde su planta (bidimensional) el edificio nos revela la totalidad de su volumetría.

Pirámide del Sol. Planta

La planta nos entrega a la pirámide plegada sobre sí misma en

el espacio, en tanto que la perspectiva la despliega en el tiempo.

Pliegue y despliegue del espacio

Coincidente con la visión holográfica, resulta sorprendente encontrar en la escultura mexica la presencia de conceptos actuales, como el de universo plegado y desplegado debido al físico teórico David Bohm (1917-1992),[2] quien contribuyó con ideas innovadoras y heterodoxas a la física cuántica, a la neuropsicología y a la filosofía de la mente humana. Se le considera uno de los científicos más significativos del siglo XX.

Bohm fue más allá del modelo cartesiano de la realidad que concibe a la mente y al mundo físico como dos sustancias diferentes, cuestión ya rebasada por los descubrimientos de la física cuántica. Como contribución desde la nueva ciencia, desarrolló su teoría del orden implícito y explícito basándose en demostraciones matemáticas. A raíz de esta teoría postuló, junto con Karl H. Pribram,[3] que el funcionamiento del cerebro a nivel celular obedecía a las matemáticas de algunos efectos cuánticos, y como dichos fenómenos no son localizables en el espacio y en el tiempo, obedecen a un patrón que está más allá de nuestros modelos convencionales.

Bohm advirtió los peligros de la razón y la tecnología y propugnó por el establecimiento de un diálogo genuino de apoyo mutuo para minimizar los conflictos y la problemática divisionista de nuestro mundo. Fue ésta su epistemología, que reflejaba su postura ontológica.[4]

Al ampliar los alcances de la teoría holográfica al área de la creación artística observamos que las síntesis formales plasmadas en los relieves escultóricos mesoamericanos responden a un fenómeno de codificación y decodificación de la imagen tridimensional, la cual aparece plegada en el plano del relieve. La percepción simultánea de varias posturas posibles en deidades como Tlaltecuhtli, así como los abatimientos de 90º y

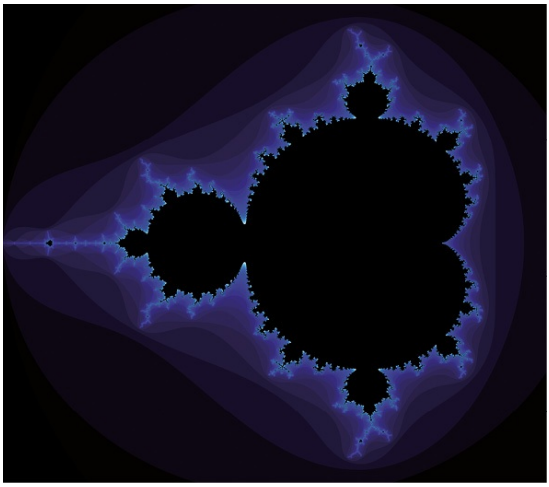
180º son constantes en la escultura mexica, y por lo tanto concuerdan con la teoría del universo plegado y desplegado postulada por David Bohm y con el funcionamiento holográfico del cerebro propuesto por Pribram.

Tanto en los relieves mexicas de dos dimensiones como en su estatuaria se logra plegar y desplegar el tiempo en un proceso de cambio que cifra el ciclo mítico y simbólico de las deidades, plasmadas en un arte sintético y polivalente.

Si bien es cierto que en la escultura existen las tres dimensiones que caracterizan al volumen, la cuarta dimensión del tiempo se encuentra integrada en forma de permanencia o movimiento.

El repertorio de imágenes plegadas y desplegadas que siguen codificaciones geométricas en el arte mesoamericano implica la integración del tiempo y el espacio, tal como se acepta a raíz de la teoría de la relatividad, que ha esclarecido la interdependencia espacio-temporal como un continuo. Según esta cosmovisión, el espacio plegado se representa en dos dimensiones, en tanto que el espacio desplegado contiene tres; cuando al espacio estático le agregamos el movimiento, el caminar humano que lo recorre, tenemos ya la cuarta dimensión.

Queremos destacar en el sistema formal de la escultura mexica la codificación geométrica implícita en los pliegues y desdoblamientos que sugiere, porque alumbra leyes esenciales de estructuración universal, a la manera en que los fractales contienen la clave para el crecimiento en los seres vivos y en las variadas configuraciones de la naturaleza.



Fractal. Set de Mandelbrot

En las imágenes de Coatlicue, Coyolxauhqui y Tlaltecuhtli nos encontramos con giros que su forma sugiere, y está presente de manera intuitiva esta noción de orden implicado en un universo que se pliega y se despliega, y que da distintas imágenes de una misma esencia.

Podemos considerar el desdoblamiento como una manifestación del orden implicado. El concepto del "doble" es importante en el pensamiento mexica y está basado, como sabemos, en la noción de dualidad. Los chamanes americanos, aun hoy en día, se refieren al nagual, que es su desdoblamiento como animales de poder.

Al desdoblarse, las cosas revelan otro ángulo de su naturaleza, y se pone de manifiesto aquello que existe y actúa desde un nivel oculto. Esto no debe interpretarse como condición esotérica, sino como manifestación del contenido de un pliegue del universo, susceptible de ser desplegado, tal como postula la teoría del orden implicado en la física actual. El concepto freudiano de inconsciente responde a este principio de lo oculto contenido en lo manifiesto.

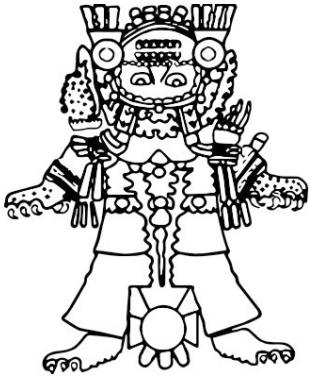
Veamos lo que dice Octavio Paz sobre el pliegue del universo:

> […] el pliegue universal. El doblez que, al desdoblarse, revela no la unidad sino la dualidad, no la esencia sino la contradicción […] el pliegue, al descubrir lo que oculta, esconde lo que descubre […] el pliegue es su doblez, su doble, su asesino, su complemento. El pliegue es lo que une a los opuestos sin jamás fundirlos, a igual distancia de la unidad y de la pluralidad.[5]

Esta aproximación visionaria del poeta reconoce el hecho de que en toda presencia está contenida una ausencia. En la escultura mexica, al desplegarse de manera dual todas las posibles imágenes, se presenta un caso de plenitud de la presencia inabarcable. Los dioses tenían siempre un doble, que podía ser una pareja aliada para los mismos fines, como es el caso de Tláloc y Chalchiuhtlicue, o bien un opositor como en el caso de Tezcatlipoca, el espejo nocturno, y Tezcatlanezia, el espejo de la luz al amanecer.

Este orden de binomios complementarios se expresa en la escultura mexica a través de abatimientos y giros ortogonales que permiten la síntesis y descomposición de imágenes *sui generis.* Los relieves mexicas de Tlaltecuhtli nos proponen la posibilidad de percibir simultáneamente varias dimensiones en el tiempo y en el espacio hasta abarcar la totalidad comprendida en esa imagen síntesis.

Entre las numerosas representaciones de esta deidad que se conservan, hay un grupo que el arqueólogo Matos Moctezuma ha clasificado como representaciones femeninas y que yo he llamado "Tlaltecuhtli de articulación anteroposterior". Estos relieves presentan simultáneamente dos posibles imágenes que anatómicamente no pueden coincidir: la espalda y el rostro de la deidad coinciden en una misma imagen. Sabemos que Tlaltecuhtli está de espaldas porque aparece al centro de la deidad la calavera de frente o de perfil, orientada de arriba hacia abajo, en tanto que el rostro aparece al revés, boca abajo sobre la espalda de Tlaltecuhtli. Lo mismo sucede con la representación de la diosa Mayahuel.



Mayahuel. Dibujo: Alejandro Villanova

Sería ingenuo pensar que dichos elementos se colocan juntos sin tener en mente un sistema de articulación estructural. Sucede que este sistema trasciende la percepción de una sola imagen, la cual es, como la visión de un objeto, necesariamente fragmentaria. Al trascender esta visión parcial de las cosas se pretende presentar una imagen incluyente que haga posible una visión completa, simultáneamente, de todos los aspectos significativos de la deidad, expresando al mismo tiempo los vínculos con su contexto mítico religioso.

Esta síntesis de imágenes significativas va más allá de la lógica espacial e incluye el tiempo, al presentar en la composición plástica puntos de vista simultáneos, tal como lo hizo el cubismo en los inicios del siglo XX.

El movimiento espiral en tres dimensiones, característico de las serpientes enrolladas, sintetiza el equilibrio de tres fuerzas: fuerza centrípeta, en el origen central de la espiral; fuerza centrífuga, en el desarrollo del movimiento, y fuerza ascensional, en el desarrollo vertical de sus evoluciones y en la consecuente generación de volumen cónico o cilíndrico. Este equilibrio entre centro y periferia se relaciona con una noción espacial compleja, presente en la religión náhuatl; Ometéotl, en su dualidad, es capaz de abarcar el centro y la periferia simul-

táneamente. Esto sólo es posible cuando el ser unitario se desdobla.

En el terreno del pensamiento abstracto, desdoblarse significa pasar del número uno al número dos, para volverse a integrar en la unidad, y así sucesivamente. Esta alternancia sugiere un latido primordial, sístole y diástole del universo, movimiento pendular que abarca la totalidad de los procesos. Tal oscilación fundamental es una noción filosófica que integra no sólo el cambio, a la manera de Heráclito, sino el cambio de sentido que marca todo proceso en su temporalidad: el declive que se inicia una vez alcanzada la cima. La alternancia de los signos, tales como vida y muerte, día y noche, abierto y cerrado, dentro y fuera, es constante en el arte mexica y expresa plásticamente el proceso que pliega y despliega la configuración de lo real, el cual nos permite codificar y decodificar las lecturas del mundo.

Orden implícito

Resulta sorprendente descubrir en los fractales imágenes coincidentes con la iconografía teotihuacana, como el fractal de Mandelbrot que reproducimos, el cual presenta una imagen muy similar a las guacamayas esculpidas en las pilastras del palacio de Quetzalpapálotl y aquellas pintadas en el palacio de Tetitla.

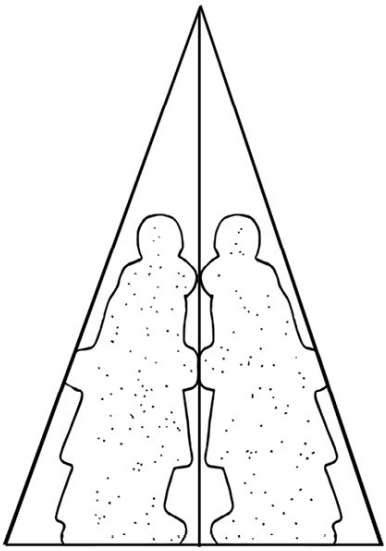
Guacamaya en mural de Tetitla. Dominio público

Estas correspondencias son, en última instancia, patrones

de configuración universal que se repiten a distintas escalas de la realidad o en diferentes "pliegues" de la misma. Cabría, en este sentido, lanzar la hipótesis, sostenida por los místicos que practican la meditación, de que es posible hacer coincidir el pensamiento con la llamada realidad externa. Sabemos que este planteamiento rebasa los límites de la investigación en historia del arte.

Como ejemplo de orden implicado, la estatuaria mexica presenta la conjunción de varias imágenes planas articuladas en una composición geométrica y dinámica. Tal es el caso de Coatlicue, escultura con alto grado de codificación y carga simbólica que tiende a acentuar la frontalidad como recurso de simultaneidad y síntesis holística. No se pretende eternizar el gesto y la jerarquía, sino sintetizar en una sintaxis compleja toda una red simbólica articulada estructuralmente. La frontalidad en el universo artístico prehispánico nos permite no sólo ver la imagen en su totalidad, sino percibir visualmente una imagen mítica, actualizada en la expresión plástica.

Si en Coatlicue realizáramos la unión hipotética de las caras laterales tendríamos una imagen del instante en que la dualidad se encuentra a punto de crear una tercera entidad. Es la tercera imagen de Coatlicue, sus caras laterales a punto de integrarse como creación realizada por la dualidad, "a su imagen y semejanza". Recordemos aquí la intuición de Bonifaz Nuño:



Coatlicue. Perfiles enfrentados. Dibujo: Iliana Godoy

> En ese instante prodigioso, los tres elementos se constituyen en unidad, en la unidad del poder supremo, de la suprema potencia en el umbral mismo del acto universal; en el origen de una suerte de estallido que de la máxima concentración engendrará la extensa totalidad del mundo.[6]

La representación simultánea del frente y la espalda en una imagen sintética es característica de la deidad identificada como Tlaltecuhtli, en el grupo que hemos denominado de articulación antero posterior. Se pretende retar al observador para que perciba a un mismo tiempo, en una vista frontal, el anverso y el reverso de una imagen definitiva y ambivalente; recordemos el concepto de Ometéotl: dos que son uno. Esta dialéctica que oscila entre la unidad y la dualidad es una constante en la religión mexica y se expresa plásticamente en numerosos ejemplos; dicha frontalidad podría denominarse ambivalente o dual.

Las dos grandes serpientes que presionan a Tlaltecuhtli en el fragmento de *Épica Náhuatl, Histoyre du Mechique,*[7] del francés Thévet, generan el movimiento y su signo *ollín* como

conjunción de dos movimientos que avanzan y se entretejen, para originar así la dimensión de verticalidad en ascenso o descenso. En estas espirales queda implícita la generación del movimiento a través del tiempo. Podemos concluir que el desdoblamiento de Tlaltecuhtli, según el eje vertical, genera el plano y su plegamiento; según el eje horizontal, el movimiento y el tiempo. Así es como la concepción relativista de espacio-tiempo se presenta en estas configuraciones ancestrales.

Cuadrado, círculo y espiral son configuraciones geométricas esenciales para abarcar el espacio-tiempo. El cuadrado representa al plano inicial, el círculo es el centro de la acción y la espiral, el desarrollo del movimiento abierto al tiempo.

En cuanto a la frontalidad, en el arte mexica encontramos una frontalidad dinámica. El disco de Coyolxauhqui presenta una imagen sintética que reúne frente y perfil en una sola imagen, pero esta imagen no es estática como en el caso de Tlaltecuhtli, sino dinámica en razón del giro continuo que percibimos.

El movimiento espiral tiene una estrecha relación con el orden implícito, dado que la espiral sugiere en su desarrollo el desenvolvimiento de un fenómeno. Esta forma constituye la manifestación visible y simultánea del proceso de cambio sujeto a leyes. Una espiral es, por lo tanto, la concreción formal de un movimiento que se da en el espacio y en el tiempo; su desarrollo abierto integra la noción de infinito, ya que la espiral puede crecer o decrecer indefinidamente. Su importancia en el mundo mexica se manifiesta constantemente en las serpientes y en los caracoles, así como en las grecas.

Cuando el movimiento espiral, abierto por naturaleza, es confinado en un círculo, como es el caso de las serpientes enrolladas y el disco de Coyolxauhqui, entonces se realiza una síntesis del equilibrio entre expansión y confinamiento que hace posible el ideal de contemplar el infinito en un instante.

Es importante señalar la diferencia de significado que tiene la espiral, según el sentido de su desarrollo, ya sea hacia la iz-

quierda o hacia la derecha. En el disco de Coyolxauhqui lo podemos ejemplificar. Si trazamos las diagonales a 45º, vemos que la mitad izquierda del disco muestra un movimiento ascendente que incluye ambas piernas y el brazo izquierdo de la diosa, en tanto que la mitad derecha muestra un movimiento descendente para completar el giro. Este movimiento se inicia con la cabeza vuelta hacia atrás y continúa con el brazo derecho flexionado y dirigido hacia abajo. Por lo tanto, deducimos que el giro hacia la izquierda sugiere progresión ascendente y el giro hacia la derecha, por el contrario, sugiere progresión descendente. Si extrapolamos esta deducción hacia un sentido simbólico de la vida humana, el giro izquierdo apunta hacia los cielos y el derecho hacia el Mictlán.

Coyolxauhqui con trazo en espiral. Dibujo: Alejandro Villanova

Un proceso similar se observa en Mictlantecuhtli de Stuttgart, cuyos perfiles podrían abatirse hacia el centro para formar una doble serpiente que nos recuerda el perfil de la Xiuhcóatl del Museo Británico y las dobles serpientes que se entretejen en numerosos casos del arte mexica, las cuales repiten en su movimiento el signo *ollín*. Tal es el caso de la figura central del Huéhuetl de Malinalco.

Huéhuetl de Malinalco. Dibujo: Amaranta Aguilar

El abatimiento de planos es común en el arte mexica; este movimiento de pliegues alternos, al coincidir en un instante límite, lograría actualizarse en el pensamiento paradójico de la unidad que se desdobla en dualidad, la cual puede duplicarse en cuatro o bien volver a sintetizarse en la unidad primordial. Estas potencialidades de la forma engloban los procesos espacio-temporales en una visión sincrónica que abarca y alterna la permanencia y el cambio. Recordemos el estrabismo de las cabezas olmecas, recurso artificial de la mirada para mirar alternativamente la unidad y su desdoblamiento.

En resumen, en estos movimientos quedan contenidos como posibilidades: el cuadrado como plano inicial, el círculo como centro de la acción y la espiral como desarrollo de la acción abierta al tiempo. Cuadrado, círculo y espiral son configuraciones geométricas esenciales para abarcar el espacio-tiempo.

La noción del movimiento caótico se debe a Edward Lorenz[8] (1917-2008), quien a través de innumerables mediciones de las variables meteorológicas llegó a la conclusión de que todas ellas estaban contenidas en un rango al que llamó "atractor extraño". Para llegar a la revelación de estos parámetros, requirió de numerosas observaciones en un tiempo largo; haciendo un símil, es como si necesitáramos distancia para contemplar de lejos el patrón de configuración subyacente en un movimiento complejo.

La teoría del caos ha esclarecido la importancia de abordar los fenómenos en su devenir, según se ven afectados por distintas variables. Así, el movimiento de las partículas de un fluido es predecible bajo ciertas condiciones de temperatura; si se aplica más y más calor se llega a un punto crítico; a partir de entonces su comportamiento es impredecible y por lo tanto caótico.

El punto crítico es concebido como un estado proteico capaz de producir propiedades emergentes no previstas en el sistema. Estas propiedades emergentes implican la aparición de la creatividad, presente sólo en sistemas complejos. Tendemos a interpretar el caos como desorden, pero en rigor es una forma de orden complejo.

Atractor extraño de Eduard Lorenz

Las propiedades caóticas se han estudiado a profundidad a partir de la biología pues son inherentes a los seres vivos, quienes interactúan con su ambiente mediante una gama inagotable de respuestas, dentro de ciertos parámetros que caracterizan a cada especie.

El caos y la crisis que lo inicia representan la oportunidad para el cambio. El sistema en estado caótico tiende a retomar su equilibrio de fluctuación aproximándose al patrón que abarca todas sus posibles variaciones. En estado caótico, el sistema es capaz de producir respuestas de adaptación que modifican sus parámetros de comportamiento. En casos extremos el sistema puede llegar a extinguirse cuando su grado de entropía se vuelve incontrolable.

Por otro lado, en la mecánica cuántica, que observa partículas subatómicas, los instrumentos de observación son determinantes para el resultado de los experimentos. A esta influencia se le ha llamado efecto observador. A partir de este punto la ciencia aceptó al fin la inclusión del sujeto en sus resultados. Lo importante ya no es la plena objetividad, sino el control de la interacción entre sujeto y objeto.

En la representación de Quetzalcóatl como guerrero serpiente vemos que el cuerpo del ser humano y el de la serpiente se confunden en uno solo que por momentos se integra y por momentos se divide. De pronto, entre los nudos de la serpiente vemos insinuarse un pie o las manos del guerrero, apenas dibujadas. No sabemos si se trata de una transparencia que revela el interior de la serpiente en cuyo interior se debate el ser humano, o bien si se trata de una lucha entre ambos cuerpos expresada en esta síntesis dinámica.

Quetzalcóatl. Dibujo: Alejandro Villanova

Concepto de sincronicidad

La sincronicidad se define como la coexistencia de fenómenos acausales. No hay una explicación causal para que los acontecimientos se liguen entre sí, sin embargo todos hemos tenido esta experiencia.

El primero en abordar el tema fue el psicólogo Carl Gustav Jung[9] (1875-1951), quien se basó en los estudios sobre serialidad que había realizado Kammerer[10] (1889-1926).

David Peat[11] plantea que la sincronicidad anula las fronteras entre la subjetividad y su entorno, y concibe el fenómeno como la coincidencia entre los patrones del pensamiento y la dinámica del devenir externo. Pone como ejemplo la lectura adivinatoria que se realizaba en China hace miles de años. Los sabios de entonces leían el futuro de la dinastía en el poder observando los patrones de configuración de líneas en grandes caparazones de tortuga. Como sabemos toda lectura implica una interpretación y toda interpretación construye un

modelo de interacción entre sujeto y objeto, cuyas propiedades de actividad y pasividad dejan de ser fijas al entrar en el proceso dinámico de la producción de sentido.

Cuando vivimos esos momentos privilegiados que en el plano iniciático se conocen como revelación, alcanzamos el nivel holístico de lectura e interpretación de los signos que los científicos llaman sincronicidad. Los presentimientos, la interpretación de los sueños y la sensación de una experiencia ya vivida son ejemplos cotidianos de sincronicidad. Este tipo de fenómenos presupone la integración espacio-temporal, la cual también es señalada por nociones científicas recientes como el efecto observador, el punto crítico que desencadena el caos, y la configuración fractal del universo.

Los giros y abatimientos implícitos en la escultura tridimensional constituyen otra forma de codificar el tiempo en el espacio. Especialmente la visión holográfica, capaz de subsumir la tercera dimensión en el plano, muestra la capacidad sincrónica de este arte, que no sólo integra las cuatro dimensiones, sino que cifra y codifica en una visión-síntesis todos los posibles pliegues y despliegues de la forma plástica (pensemos en la Coatlicue).

Simultaneidad y alternancia coinciden en una percepción paradójica que logra por momentos la neutralización de los opuestos. Así vemos en obras como Coyolxauhqui el movimiento espiral de naturaleza abierta y expansiva, confinado en la forma cerrada de su contorno circular. Movimiento continuo de cuatro dimensiones que coincide con un contorno estático. Dinámica y reposo susceptibles de ser contemplados simultáneamente o en una alternancia vertiginosa que plantea a un mismo tiempo la abolición de la dualidad y su persistencia.

En función de la sincronicidad que expresa, el arte mesoamericano es envolvente; incluye al sujeto en su sistema de patrones universales. El proceso de creación formal llega a síntesis multidimensionales en la pintura mural teotihuacana.

Sacerdote Teotihuacano. Pintura mural en Tetitla. Dibujo: Amaranta Aguilar

En creaciones como el sacerdote que es águila y jaguar a un mismo tiempo podemos tener la más plena experiencia de sincronicidad, en una imagen que convoca los poderes de distintas naturalezas. El arte teotihuacano nos permite delimitar las fronteras que separan los distintos órdenes del ser o bien percibirlas como un continuo cuyas transiciones armónicas logran anular toda ruptura.

Hasta las vanguardias del siglo XX el arte retoma la sincronicidad como uno de sus recursos, con el futurismo, el cubismo y el arte cinético, que expresan en una imagen sintética el devenir de la forma en el tiempo.

El concepto de sincronicidad, sirve para entender la representación simultánea de secuencias no sólo en la escultura mexica sino en rangos más amplios del arte mesoamericano,

que incluye el tiempo en su expresión como elemento fundamental. En la sincronicidad percibimos los fenómenos como la expresión de un orden universal, donde las barreras que existen entre la mente, la energía y la materia tienden a desaparecer, para dar paso a una experiencia unificadora de campos, plena de significado. Es en el sentido de esta unificación de campos donde la Gestalt y la sincronicidad se relacionan. La Gestalt estructura el espacio en relación con la percepción y la sincronicidad lo hace con el tiempo.

Así, el arte mexica, cuya estructuración nos resulta confusa en principio, pretende comunicar como prioridad una imagen total, donde todos y cada uno de los elementos ocupan un lugar preciso y se articulan con el todo de acuerdo con un significado cósmico religioso. Mediante este tipo de análisis es posible deducir los principios básicos de dicha estructuración e inferir el pensamiento que la genera.

Fundamento filosófico

El poeta, el filósofo y el profeta se confunden al compartir la misma exaltación visionaria que trasciende el equilibrio convencional para apuntar hacia la meta del superhombre, porque el hombre, según Nietzsche, es un proyecto que debe ser superado.[12]

He aquí una concepción dinámica de la filosofía, donde lo más importante son las propiedades emergentes capaces de trascender los límites de la especie. Según el autor de *Así habló Zaratustra*, esto es posible gracias a una liberación espiritual creadora que en el ejercicio de su máxima tensión sea capaz de dar a luz sus propios valores.

El impulso dionisiaco, fuente primigenia de conocimiento, es la vivencia poderosa del cuerpo, visceral y previa al *logos*, cuya función es ordenar y clasificar la experiencia desbordante neutralizando la avalancha de lo amorfo en que nos sumergimos cuando la vida nos rebasa. Al entregarnos de lleno a la

experiencia del caos somos sincronicidad pura. La huella de esa fusión persiste en la memoria corporal hasta convertirse en arte, concepto, palabra.

El existencialismo y la filosofía vitalista vuelven a poner al ser humano como centro, pero ahora la racionalidad ha dejado de ser la protagonista principal para dar paso a la angustia y a la conciencia de finitud como generadoras de la indagación filosófica. Volvemos a lo humano como núcleo, pero de manera opuesta al racionalismo que ha creído a la mente capaz de entender el mundo. Hoy, la visión de nuestras limitaciones nos exige encontrar un significado a la existencia al confrontar y trascender dichas limitaciones, no obstante la soledad, la incertidumbre y la conciencia inalienable de la muerte como única certeza.

Junto al *logos* emerge por fin la imaginación como potencia integradora de sentido.

1 Gabor recibió el Premio Nobel de Física en 1971 debido a este descubrimiento.

2 David Bohm, *La Totalidad y el Orden Implicado*. Barcelona, Kairós, 1992.

3 Karl H. Pribram, nacido en Viena en 1919, ha trabajado por 30 años en la Universidad de Stanford. Su principal contribución son los experimentos que apoyan su teoría del funcionamiento holográfico del cerebro.

4 Bohm sostuvo entrevistas con el místico hindú Krishnamurti y encontró un fecundo diálogo posible entre Oriente y Occidente. Debido a las filiaciones comunistas que tuvo durante su juventud, fue deportado de los Estados Unidos en la época de McCarty. Continuó su carrera científica en otros países, como Brasil y la Gran Bretaña, donde murió como ciudadano inglés a los 74 años.

5 Octavio Paz, "Prólogo a la poesía de Xavier Villaurrutia", *Material de Lectura*, UNAM, 1977.

6 Bonifaz Nuño, *op. cit*., p. 142.

7 Manuscrito anónimo que A. Thévet tradujo al francés antiguo. Fue publicado por Edouard Jonghe en el tomo II del *Jounal des Americanistes de Paris*, pp. 1-41.

8 Edward Lorenz fue un famoso meteorólogo estadounidense que introdujo la noción del caos en la ciencia, a partir de sus observaciones acerca de que pequeñas variantes en las condiciones iniciales de un sistema podían magnificarse en proporciones insospechadas. A esto le llamó "efecto mariposa".

9 Las disertaciones de Jung sobre el tema son: "Sincronicidad como principio de conexiones acausales", publicado junto a una monografía de Wolfgang Pauli, "La influencia de las ideas arquetípicas en las teorías científicas de Kepler", en *Interpretación de la naturaleza y la psique*; así como "Sobre sincronicidad", conferencia pronunciada en los Encuentros Eranos.

10 Paul Kammerer, médico austriaco, estudió varios casos de asociación acausal y de allí dedujo su ley de la serialidad, antecedente de la noción de sincronicidad que desarrolló Jung posteriormente.

11 David Peat es un físico canadiense que dirige actualmente el Centro de Nuevo aprendizaje en Pari, una pequeña ciudad de la Toscana; es profesor asistente de la Universidad de California y ha realizado estudios sobre sincronicidad como parte de sus investigaciones. *Vid. Sincronicidad*, Barcelona, Kairós, 1995,

pp. 41-45.

12 Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, pp. 35-37.

Coatlicue: pliegue y despliegue espacio temporal

Entre los modelos vigentes del universo físico está el que David Bohm denominó orden implicado, concebido dentro de la mecánica cuántica.[1] Dicho modelo consiste en considerar los fenómenos como manifestaciones de un holomovimiento que interrelaciona todo cuanto existe a través de un continuo plegamiento y despliegue, mediante el cual las propiedades de las cosas se manifiestan o se ocultan.

Para entender este modelo relacional del universo, Bohm pone el ejemplo de una gota de tinta que se desplegara en un líquido denso que llena el intersticio entre dos cilindros de cristal con una pequeña diferencia en su diámetro. Mediante una palanca daríamos varias vueltas al cilindro interior, y entonces la gota se convertiría en un filamento de tinta que seguiría distintas direcciones; si volviéramos a dar las mismas vueltas al fluido, pero esta vez en sentido contrario, la gota de tinta volvería a formarse, pero si diéramos una vuelta más, la gota empezaría a desintegrarse de nuevo. Imaginemos que vertimos dos gotas en diferente momento; al dar vueltas al fluido en un sentido y en otro, llegaría un momento en que una de las gotas se reintegraría, no así la otra: jamás podrían coincidir otra vez como dos gotas de tinta al mismo tiempo, porque cuando una de ellas se encontrara integrada, la otra se encontraría dispersa. Sin embargo, ambas seguirían siendo gotas de tinta aunque tuvieran tan distinta apariencia. Este experimento explica en forma simplificada la noción de universo plegado y desplegado y nos aclara la noción de holomovimiento.

La concepción de los fenómenos como estados transitorios de la materia y la energía que se desenvuelven dentro de un sistema espacio-temporal postula la existencia de una matriz

subyacente, que abarca las distintas fases de un evento y los relaciona a todos entre sí.[2] Esta visión, que conjuga la mecánica cuántica con la teoría del caos, ha sido posible gracias a la inclusión de la variable tiempo, no ya como duración, sino como el proceso de cambio que afecta a todo tipo de experimentos. Este nuevo paradigma científico es llamado paradigma holográfico,[3] porque el primer antecedente de la visión de orden implicado lo encontramos en la holografía.[4]

El hecho de que la tercera dimensión esté codificada en un plano constituye una forma de orden implícito, ya que la imagen tridimensional se puede reconstruir a partir de una imagen plana bidimensional, la cual contiene plegado, punto por punto, por así decirlo, el desarrollo tridimensional del objeto en cuestión.

La visión holográfica es pertinente en la escultura mexica, ya que si observamos las síntesis formales plasmadas en los relieves escultóricos, veremos que se produce un fenómeno de codificación y decodificación de la imagen tridimensional, plegada o desplegada en el plano del relieve.

La percepción simultánea de varias posturas y los abatimientos a 45º, 90º y 180º son constantes en esta escultura, tanto en los relieves como en la estatuaria, y constituyen fenómenos acordes con la teoría del holomovimiento.

Frontalidad a la manera mexica

Entendemos por frontalidad la característica de la escultura cuyos mayores valores significativos se contienen en un plano. Quien introdujo en la historia del arte la Ley de la Frontalidad fue Julius Lange, en 1995[5]; el concepto de frontalidad fue aplicado a la escultura anterior al siglo V, especialmente a la estatuaria del Antiguo Egipto. Dicha ley se refiere a la posición estrictamente frontal y simétrica de la escultura, suficiente para la contemplación total de las estatuas de los faraones y sus consortes, pertenecientes a la XI y la XII dinastía, de manera

que podemos sentir el hieratismo de esos seres altamente idealizados que nos confrontan con la eternidad.

Escultura egipcia. Frontalidad. Fotografía: Iliana Godoy

Entre la absoluta frontalidad del arte egipcio y la total movilidad del arte griego clásico –y aún más del helenístico–, Coatlicue se aproxima claramente al concepto de frontalidad, aunque en su caso la frontalidad no corresponde a un solo plano, sino a los cuatro planos que conforman su volumen prismático, porque los cuatro planos son significativos.

Si suspendemos la interpretación antropomórfica y femenina de Coatlicue vemos que pierde sentido hablar de cara anterior y posterior porque ambas caras cobran significado propio; cada una de ellas funciona como un posible frente de la

escultura, a la vez que resultan complementarias entre sí.

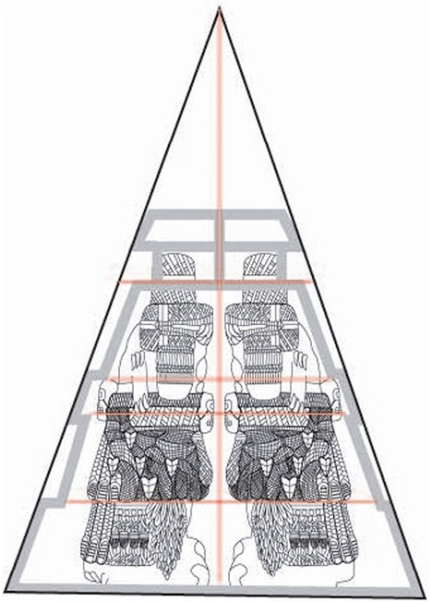
Coatlicue. Vista anterior y posterior. Fotografías: Víctor Manuel Rojas Reyes

Al ser contempladas frontalmente, las caras anterior y posterior muestran una unidad tan perfecta que bien podrían contemplarse cada una como una configuración autónoma.

Al ser prácticamente equivalentes, ambas caras hacen inevitable la comparación entre una y otra y nos llevan a discriminar sus diferencias con todo cuidado agudizando grandemente nuestra atención. Aquí se pretende retar al observador para que perciba a un mismo tiempo el anverso y el reverso de una imagen definitiva y ambivalente; recordemos el concepto de "Ometéotl": dos dioses que son uno.

Cosa muy distinta sucede con las caras laterales, pues parecen necesitarse una a la otra para conseguir la simetría, presente con gran rigor en las caras anterior y posterior. Si nos imaginamos que pudieran enfrentarse las caras laterales mediante un giro de noventa grados hacia el eje central de la cara

anterior o posterior veríamos la repetición de las cabezas de serpiente una frente a la otra, tal como sucede en las vistas principales, aunque en menor escala. La imagen que integran estas dos caras laterales al enfrentar los perfiles de las serpientes, recuerda de manera inequívoca la silueta del gran *teocalli* del Templo Mayor, con su templo doble en la cúspide del basamento.

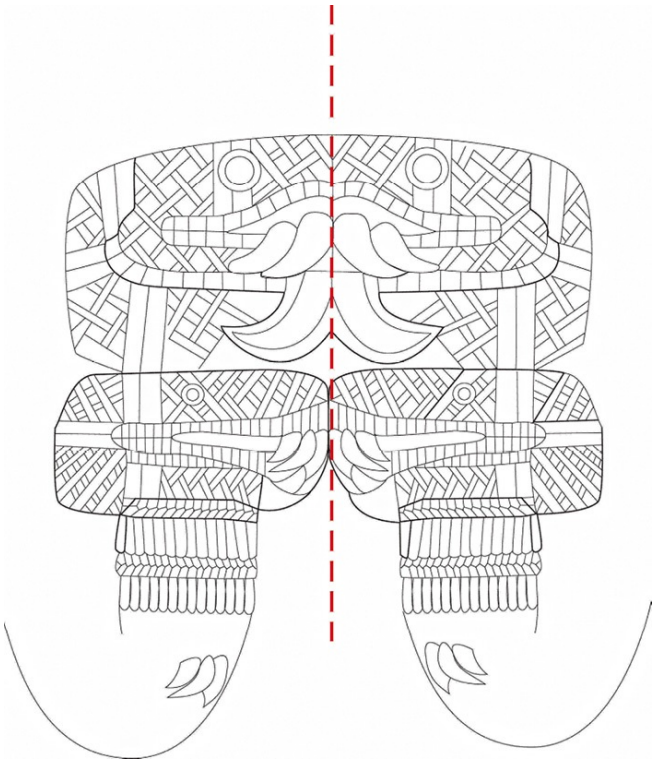


Templo mayor y perfiles de Coatlicue. Dibujo: Alejandro Villanova

Este giro hipotético de las caras laterales sobre el tronco de Coatlicue constituye una forma de plegamiento de la imagen sobre sí misma.

Si revirtiéramos el movimiento, esta vez desde el eje central hacia la izquierda y la derecha, como si abriéramos las hojas de una ventana, sería posible ver el plano frontal del llamado torso, con los corazones y manos cercenadas, gracias al abatimiento de estas otras dos serpientes (brazos) hacia afuera. Si retomamos el modelo de reversibilidad del movimiento que propone David Bohm podríamos imaginar que en un princi-

pio las serpientes de los brazos estuvieran adosadas al frente, en la misma disposición que las serpientes superiores, formando un conjunto de cuatro cabezas de serpiente, que podrían representar a los cuatro Tezcatlipoca originales.



Coatlicue con giros hacia el centro. Dibujo: Alejandro Villanova

Si realizáramos la unión hipotética de las caras laterales, entonces tendríamos tres frentes con ligeras variantes formales. En Coatlicue hay potencialmente tres caras distintas: las caras anterior y posterior, que por su similitud nos atrevemos a llamar frontales, y las vistas laterales, que sumadas forman un tercer frente. Se trata pues, de la dualidad a punto de crear una tercera entidad; esla tercera imagen de Coatlicue, su imagen oculta, formada por sus caras laterales a punto de integrarse como creación realizada por la dualidad, “a su imagen y semejanza”.

Los desdoblamientos de planos son frecuentes en el arte mexica; recordemos la representación de los cuatro rumbos del universo que aparece en la primera lámina del códice *Fjervary-Mayer*. Esta representación planimétrica corresponde a un basamento piramidal, el cual, mediante la separación de sus aristas, aplana su volumen para reducir sus tres dimensiones a dos, hasta coincidir con la superficie del códice.[6]

Códice Fejervary Mayer. Lámina 1. Dibujo: Alejandro Villanova

Si observamos el relieve de Tlaltecuhtli en la base de Coatlicue, veremos el mismo fenómeno de desdoblamiento. Se trata de Tlaltecuhtli en posición de parto, con el *chimalli* de la guerra entre las piernas. Podemos describirlo como una figura antropomórfica, sentada, con los miembros inferiores y superiores flexionados y desplegados hacia izquierda y derecha del eje vertical, hasta coincidir con el plano que contiene a la figura.

Tlaltecuhtli en la base de Coatlicue. Dibujo Alejandro Villanova

Atados a las articulaciones de Tlaltecuhtli aparecen cuatro cráneos de perfil, dos viendo hacia la izquierda y dos, hacia la derecha, simétricos respecto al eje vertical. Respecto al eje horizontal los dos cráneos superiores ven hacia arriba y los dos inferiores hacia abajo; los cuatro cráneos están dispuestos en rigurosa simetría biaxial. La violencia postural de la figura hace pensar en un posible giro contrario de los cuatro miembros, que al replegarse hacia el punto central harían que las cuatro secciones craneales se unieran en un solo cráneo, sintetizando así las cuatro posibles orientaciones plasmadas en el quincunce. Para entender esta imagen pensemos en la acción de abrir y cerrar un libro perpendicularmente en ambos sentidos, según los ejes longitudinal y transversal, de manera simultánea, cosa imposible de realizar en el mundo físico, pero acción perfectamente factible en el universo mítico que obedece a sus propias leyes, más allá de la física.

La figura de Tlaltecuhtli en la base de Coatlicue se sugiere, entonces, como el resultado de un desdoblamiento biaxial, según el eje longitudinal y según el eje transversal. Si giramos noventa grados hacia el centro los miembros inferiores y superiores del relieve, según el eje longitudinal, vemos que su

posición sería equivalente a la de Coatlicue, excepto porque ella está de pie; podríamos pensar entonces en otro desdoblamiento dimensional que le permitiera a la figura de la base desplegarse y extender los miembros inferiores para erguirse.

Las extremidades superiores de este relieve de Tlaltecuhtli rematan con garras que sostienen otros dos cráneos, apoyados en posición occipital.

Detalle de garra de Tlaltecuhtli. Fotografía: Jessica Rosales Ríos. (Recorte)

Si suponemos un giro concéntrico de noventa grados tendremos la misma posición que ocupan los miembros superiores de Coatlicue; la posición de las serpientes que proyectan sus fauces hacia adelante se lograría al girar hacia el frente, también noventa grados, la articulación de las garras; entonces los cráneos presentarían la posición de las serpientes laterales de Coatlicue.

Recordemos que noventa grados representan un cuadrante, la cuarta parte de un círculo; y que esto también está indicado en el quincunce, cuyas cuatro esquinas presentan cuartos de círculo, cuyas áreas, al sumarse, equivalen a la del círculo central.

Justino Fernández se refiere al siguiente fragmento de la "Épica Náhuatl", tomado de la *Histoyre du Mechique,* manus-

crito de Thevet, traducido por Ángel Ma. Garibay, en estos términos:

> […] Por el agua iba y venía el gran monstruo de la tierra. Cuando la vieron los dioses, uno a otro dijeron: Es necesario dar a la tierra su forma. Entonces se transformaron en dos enormes serpientes. La primera asió al gran Monstruo de la Tierra desde su mano derecha hasta su pie izquierdo, en tanto que la otra serpiente, en la que el otro dios se había mudado, la trababa desde su mano izquierda hasta su pie derecho. Una vez que la han enlazado, la aprietan… con tal empuje y violencia, que al fin en dos partes se rompe […] [7]

Aquí se observa claramente la escisión que se conseguiría al tensionar al máximo una figura en el sentido de sus dos diagonales: el resultado sería su ruptura en dos partes, según el eje transversal. Las cuatro extremidades y el centro de la diosa representan el quincunce, el cual esquematiza la disposición del espacio, antes descrita, en cuatro rumbos que rodean al punto central.

Coatlicue diagonales y giros. Fotografía: Víctor Manuel Méndez Reyes

En la parte inferior del *chimalli* de Tlaltecuhtli aparece una figura trapezoidal, que recuerda el colgajo posterior de Coatlicue, rematado, en este caso, por el círculo y el quincunce, en lugar del cráneo que en Coatlicue está sobre el colgajo. El círculo central del *chimalli* está rodeado por un anillo repleto de franjas paralelas y curvas, que parecen girar de izquierda a derecha, tal como se hace en la danza mexica, cuyos giros se inician siempre hacia la izquierda. Este escudo o *chimalli,* rodeado de plumas, representa la guerra sagrada.

Si retomamos la representación planimétrica de la pirámide truncada, veremos que su alzado es el trapecio y el cuadrado es su planta, circundada, en el caso del quincunce, por el anillo solar imbuido del movimiento cósmico de izquierda a derecha. Esta representación simultánea de plantas y alzados corresponde con los desdoblamientos de las figuras desplegadas sobre el plano, susceptibles de integrarse volumétricamente en distintas configuraciones. Tal operación se realizaría mediante giros dirigidos según los ejes de composición y de acuerdo a la numerología, donde el dos y el cuatro resultan privilegiados. Al cuatro corresponderían giros de noventa grados; al dos corresponderían giros de ciento ochenta grados.

Esta visión de los múltiples desdoblamientos en los que Coatlicue es susceptible de plegarse y desplegarse responde a una intuición holográfica del universo, concepto que hasta ahora se ha llegado a concretar científicamente. Es claro que en Coatlicue no se puede hablar de un registro holográfico en sentido estricto, pero los despliegues que traducen los volúmenes en superficies de dos dimensiones, y la sugerencia de los giros que pliegan y despliegan los miembros de la escultura, responden a un sistema de codificación similar al de los hologramas, donde cada uno de los puntos contiene información acerca de la totalidad.

En Coatlicue, con los giros que su forma sugiere, está pre-

sente de manera intuitiva la noción de un orden implícito y de un universo que se pliega y se despliega dando distintas imágenes de una misma esencia, en concordancia con el experimento de David Bohm.

En Coatlicue, al desplegarse de manera dual todas las posibles imágenes contenidas potencialmente en ella se presenta un caso de plenitud y presencia paroxística. Se revela cada vez más como un mito cosmogónico, síntesis plástica que agrupa multiplicidad de atributos de distintas deidades, como lo ha sugerido Esther Pasztori al hablar del jaguar como deidad polivalente. Coatlicue personifica ese instante en que el todo se manifiesta en presencia.

1 David Bohm, "El universo plegado-desplegado", en Ken Wilber (ed.), *El paradigma holográfico*. Barcelona, Kairós, 1993, pp. 65-141.

2 David Bohm sostiene la teoría de que todos los fenómenos están interrelacionados en una red, no sólo espacial, también temporal.

3 Ken Wilber, *op. cit*. pp.173-209.

4 La imagen holográfica permite codificar en el plano de dos dimensiones los datos de profundidad para reconstruir así la imagen en volumen.

5 El danés Julius Lange (1838-1896) descubrió la Ley de la Frontalidad en la escultura egipcia y acuñó el término en 1892.

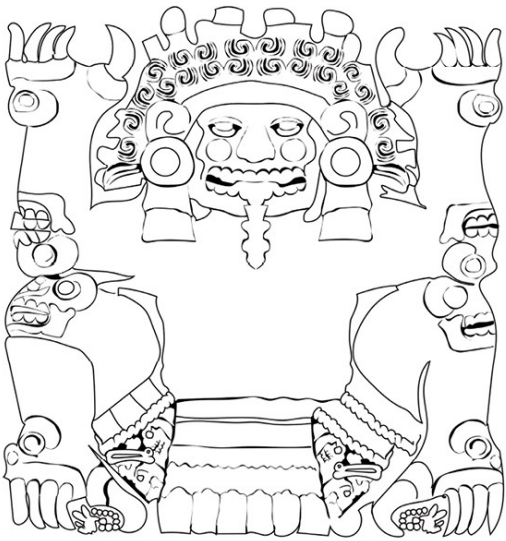
6 Margarita Martínez del Sobral, "La primera página del Códice Fejervary-Meyer. Un monumento solar", en Juan B. Artigas e Iliana Godoy (eds.), *El arte mexicano en el imaginario americano*. México, CIEP, Facultad de Arquitectura, UNAM, 2007, pp. 95-109.

7 Véase Justino Fernández, "Coatlicue", en *Estética del arte Mexicano*. México, UNAM, 1990, p. 129.

Tlaltecuhtli, un continuo renacimiento

Reciente descubrimiento

El hallazgo data del 2 de octubre de 2006, cuando el arqueólogo Álvaro Barrera, miembro del proyecto del grupo Arqueología Urbana del Centro Histórico que dirige el Mtro. Eduardo Matos Moctezuma, descubrió un enorme monolito que, según Matos Moctezuma, corresponde a Tlaltecuhtli, la deidad de la tierra en su representación femenina.

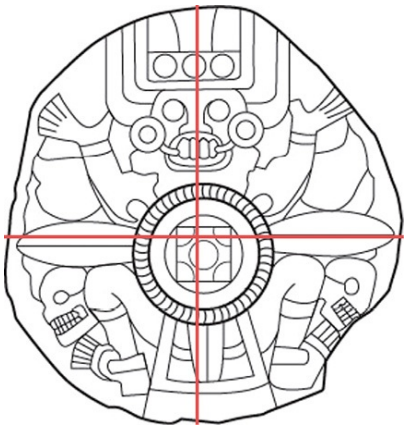


Relieve de la diosa Tlaltecuhtli (2006). Dibujo: Amaranta Aguilar

El descubrimiento arqueológico de Tlaltecuhtli en terrenos de la Casa de las Ajaracas, frente al Templo Mayor,[1] amplía el universo de significación de la deidad y plantea nuevas interrogantes a la historia del arte mesoamericano.

Está en posición de parto, con las rodillas flexionadas y los codos apoyados sobre ellas. Rematan cada una de las extremi-

dades, en posición simétrica, cuatro garras de águila de enormes proporciones. Todos los atributos de la imagen se presentan de frente, como sucede en el grupo de representaciones de Tlaltecuhtli que hemos llamado grupo de articulación vertical, porque presenta cabeza, tronco y extremidades en una vista frontal unificada.[2]



Tlaltecuhtli en la base de una serpiente. Dibujo: Alejandro Villanova

Sólo que en este caso, el *chimalli* está ausente, y en lugar del recurrente rostro tlalocoide, con antifaz de serpientes y máscara bucal, nos encontramos ante un rostro femenino semidescarnado que recuerda en su expresión al rostro que aparece en el disco de Tlaltecuhtli con animales de la noche, el cual pertenece, según nuestra clasificación, al grupo de articulación anteroposterior, porque aparece el rostro aunque la figura esté de espaldas.

Tlaltecuhtli con animales de la noche. Fotografía: Jessica Rosales Ríos

El rostro semidescarnado es un atributo que corresponde a las deidades de la muerte. En su boca penetra un chorro de sangre, según describió el arqueólogo Matos Moctezuma en entrevista publicada en internet a raíz del descubrimiento. Su expresión nos recuerda la del dios Mictlantecuhtli de terracota, en tamaño natural, que se exhibe en el Museo del Templo Mayor.

Mictlantecuhtli en el Templo Mayor. Dominio público

El hallazgo de Tlaltecuhtli que analizamos presenta el pelo crespo en forma de semicírculos o medias lunas opuestas que le coronan la frente. Sobre el pelo se distinguen elementos de papel amate a manera de banderitas que rematan el tocado. Es aquí donde pueden observarse algunas de las muestras de color mejor conservadas (rojo y blanco).

El tronco de la Tlaltecuhtli está roto a la lo largo de la cintura y hay un hueco en el centro del bloque pétreo. Entre las piernas de la diosa encontramos la cauda trapezoidal de plumas y caracoles, característica del atuendo de las deidades femeninas, como Coatlicue, pero esta cauda trapezoidal se encontraba en la cara posterior de las diosas guerreras, mientras que en el caso de este relieve de Tlaltecuhtli lo encontramos al frente.

El relieve presenta cráneos en codos y rodillas, al igual que Coyolxauhqui. El motivo rostro-garra, formado por la garra de águila con un ojo en la parte superior, podemos verlo en

las cuatro extremidades de la deidad.

En el ángulo inferior izquierdo del monolito podemos observar una fecha calendárica que corresponde al signo 10 *tochtli*, o sea 1502, fecha que coincide con la muerte del emperador Ahuízotl.

Garra izquierda con glifo calendárico. Dibujo: Alejandro Villanova

Por esta razón es que el arqueólogo Matos Moctezuma sostiene la hipótesis de que puede tratarse de una lápida colocada sobre la tumba de dicho emperador, tan importante en la expansión del imperio mexica. Esta hipótesis aún no se comprueba, aunque las ofrendas encontradas cerca del relieve confirman su función ritual.

El relieve está labrado sobre un bloque de roca andresítica, de grandes dimensiones (4.00 x 3.57 m). Su color es rosáceo y pesa alrededor de 12 toneladas. Es de mayores dimensiones que el disco de Coyolxauhqui, descubierto en 1978.

La escultura se puede considerar como un altorrelieve, se-

gún los parámetros de la lapidaria mexica, que en muchos casos se resuelve con bajorrelieves que apenas se levantan unos pocos centímetros del plano base. En el caso que nos ocupa encontramos relieves hasta de 15 cm por encima del plano. Cabe observar que al igual que Coyolxauhqui este relieve presenta modelado y no sólo dos planos (plano de soporte y plano superior) como sucede en la mayoría de los bajorrelieves del altiplano.

La escala de la pieza es monumental, no sólo por sus dimensiones sino por su intención plástica de gran poder, ya que parece adelantar sus garras para alcanzar al espectador. Podríamos ver en esto un antecedente muy remoto de lo que David Alfaro Siqueiros logró con su perspectiva esférica en los murales de *La marcha de la Humanidad,* donde las enormes manos que avanzan hacia el espectador tienen un efecto contundente.

Su importancia iconográfica radica en que esta nueva imagen contiene reunidos los atributos que identifican a Tlaltecuhtli en una combinatoria nunca antes vista. Un sucinto repaso de las representaciones registradas antes del hallazgo nos permite aproximarnos al vasto universo formal que engloba la representación de Tlaltecuhtli, deidad dual por excelencia, masculina y femenina a un mismo tiempo, devoradora de cadáveres para nutrir la tierra y, al mismo tiempo, paridora de la muerte, principio y fin del ciclo cosmogónico y de la vida humana.[3]

Antecedentes

En el libro *Pensamiento en piedra*[4] se encuentra el antecedente de mi clasificación formal de la deidad. Con base en esa propuesta pretendo sustentar la originalidad del nuevo descubrimiento, con sus rasgos estilísticos propios y sus vínculos formales con otras representaciones.

La representación más frecuente de Tlaltecuhtli se encuen-

tra en los relieves (más de 40). Estos pueden relieves de Tlaltecuhtli pueden ser discos o superficies cuadrangulares autónomas, o bien estar labrados en otras esculturas exentas, generalmente en la base de las mismas.

En el Museo de Antropología se conserva una escultura exenta de Tlaltecuhtli, la cual articula en volumen todos los elementos y atributos de esta deidad.

Tlaltecuhtli exento. Fotografía: Jessica Rosales Ríos

La clasificación de Matos Moctezuma se basa en el género de la deidad: representaciones masculinas, representaciones femeninas y otras con cabeza de Cipactli. La clasificación que yo propongo se basa en el concepto de composición formal y consta de dos grupos básicos: el de articulación vertical y el de articulación anteroposterior.

Grupo de articulación vertical

Este grupo está formado por aquellas figuras donde Tlaltecuhtli aparece con el rostro de frente, las piernas flexionadas en posición acuclillada y los codos apoyados sobre las rodillas. Ocupa el centro del relieve un gran *chimalli* o escudo. Bajo el escudo aparece una figura trapezoidal que se interpreta como *máxtatl*, o prenda masculina.

En estas representaciones se distinguen los siguientes elementos: rostro tlalocoide; brazos flexionados que sostienen pequeños cráneos en las manos; *chimalli* central, donde se marcan los cuatro puntos cardinales; piernas abiertas y flexionadas a uno y otro lado del *chimalli*. Estos elementos permanecen constantes y en la misma proporción para todos los casos a diferentes escalas. En este grupo, la envolvente puede ser circular, cuadrada, o rectangular, según el caso.

Tlaltecuhtli. Grupo de articulación anteroposterior. Bloque rectangular. Dibujo: Amaranta Aguilar

La imagen de Tlaltecuhtli, recién descubierta, presenta igualmente la posición de parto, pero carece del *chimalli* al centro de la composición. Además su rostro no tiene los atributos de Tláloc, característicos de este grupo.

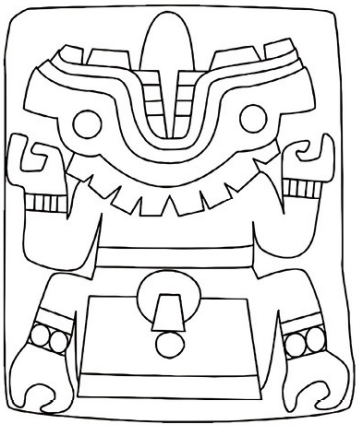
En estos relieves predomina la envolvente circular labrada en discos de piedra, ya sea basáltica o andresítica. El grupo está formado por las representaciones que portan un cráneo en el centro de la composición o una urna con cráneos y huesos en la parte inferior, entre las piernas flexionadas en la postura acuclillada antes descrita; debajo del cráneo posterior aparecen los cordones y plumas en disposición trapezoidal que identifican la cara posterior de las diosas. Cuando aparece la urna con huesos y calaveras, ésta ocupa el lugar del colgajo o cauda trapezoidal.

El conjunto de estos relieves de Tlaltecuhtli con articulación anteroposterior no muestran una cabeza vista por detrás (cabellera y nuca), como se esperaría de la vista posterior. Por el contrario, muestran un rostro frontal colgado sobre la espalda, como si fuera posible la flexión del cuello hacia atrás que dejara caer el rostro sobre la espalda, como parte de la cara posterior de la figura. Esto sólo es posible mediante la decapitación de adelante hacia atrás.

Si vemos el relieve desde la perspectiva opuesta y le damos al bloque de piedra un giro de 180 grados, la postura de Tlaltecuhtli puede interpretarse como un ser con los miembros flexionados y que vuelve el rostro hacia lo alto, contemplado desde arriba.

Tlaltecuhtli con fauces de jaguar. Dibujo: Alejandro Villanova

Visto así nos recuerda a un jaguar al acecho con la cabeza vuelta hacia arriba, como sucede en antiguas representaciones de sacerdotes que dirigen su vista hacia el cielo. Una variante de este grupo son aquellas representaciones de Tlaltecuhtli con cabeza de saurio que dirige las fauces hacia arriba; en estos casos se piensa en su relación con el culto a Cipactli, el lagarto, también deidad terrestre. En los casos en que aparece el rostro de Cipactli, la envolvente del bloque suele ser rectangular y en la parte inferior del relieve puede presentarse la calavera posterior o bien una urna con cráneos y huesos, abierta o cerrada, según el caso.



Tlaltecuhtli con rostro de Cipactli. Dibujo. Alejandro Villanova

Hay un caso especial de representación de una deidad identificada también como Tlaltecuhtli, es el "Relieve de Tlaltecuhtli con rostros de Tláloc superpuestos".

Tlaltecuhtli con rostros de Tláloc. Dibujo: Alejandro Villanova

Este relieve lo encontramos en la sala Mexica del Museo Nacional de Antropología. La posición de la deidad es la misma de Tlaltecuhtli en el grupo que hemos denominado de ar-

ticulación anteroposterior; sin embargo, en este caso se presentan sobre la espalda dos rostros superpuestos de Tláloc con pequeñas variaciones, y en la parte inferior, correspondiente a las caderas, aparece una urna de calaveras en lugar del cráneo atado por serpientes.

Esto ya nos da idea de las múltiples variantes de la deidad que se hacen posibles mediante una combinatoria cambiante de elementos sujetos a una permutación, seguramente codificada con fines simbólico-rituales.

La escultura exenta de Tlaltecuhtli corresponde a este grupo de articulación anteroposterior en atención a los atributos que la conforman: cráneo en la parte posterior y cabeza vuelta hacia arriba y hacia atrás. Observemos que sobre la espalda de la deidad sólo vemos el fleco de cabellos anillados y la frente, porque el rostro seguramente esta labrado en la parte superior.

Dentro de este grupo se presentan variantes respecto a la posición del cráneo en la cara posterior, que en la mayoría de los casos está de perfil, pero en uno de ellos se presenta de frente.

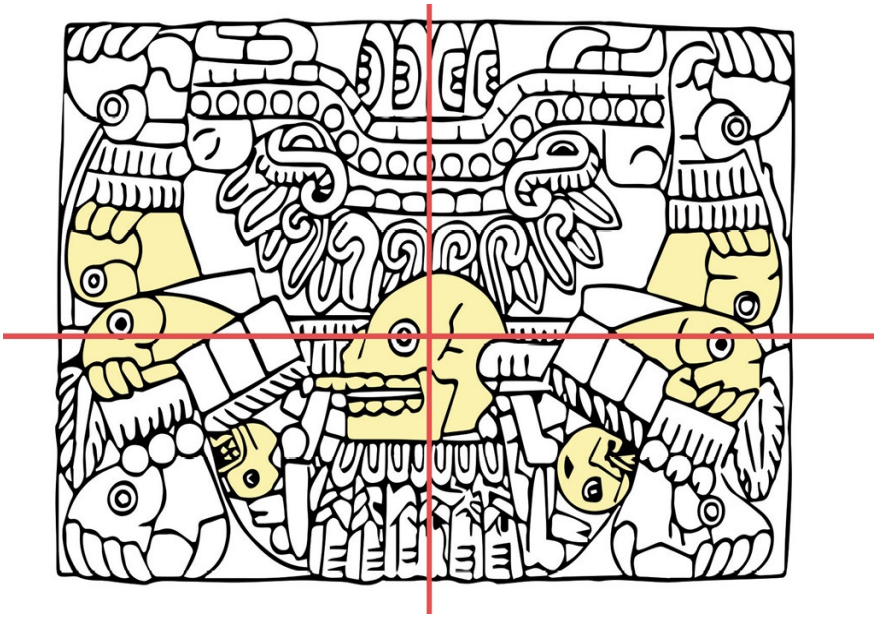
Tlaltecuhtli con cráneo de frente. Fotografía: Jessica Rosales Ríos

Lo que tiene en común la recién descubierta imagen de

Tlaltecuhtli con el grupo de articulación anteroposterior es solamente el faldellín y el colgajo trapezoidal, que se observa en la cara posterior del atuendo característico de las diosas, sólo que en este caso aparece en una diosa vista de frente. Entonces esta nueva representación combina características de los dos grupos. Es una representación con la cabeza y el torso vistos de frente, y de la cintura hacia abajo; es como si la viéramos de espaldas.

Ejes de composición

En todos los casos de representaciones de Tlaltecuhtli se observa un eje vertical de simetría que pasa por el centro de la composición.El eje horizontal, perpendicular al primero, sugiere una simetría, sobre todo en el grupo de articulación anteroposterior; este eje transversal es algo más que un recurso compositivo, pues marca una verdadera división entre la zona superior e inferior de la deidad acentuando significativamente la dicotomía constante en la imagen de Tlaltecuhtli.



Tlaltecuhtli articulación anteroposterior, ejes. Dibujo: Amaranta Aguilar

Al conjugar los dos ejes tenemos la típica división en cuatro cuadrantes, que representan los cuatro rumbos del universo. Es interesante resaltar que la intersección de los ejes vertical y horizontal no coincide con el centro visual de la figura, que estaría en el centro del quincunce, sobre el *chimalli* en las imágenes del grupo de articulación vertical.

Cada una de las regiones inferior y superior de Tlaltecuhtli presenta un núcleo dual de composición: la calavera con las sienes horadadas, a manera de cinturón, y el rostro que parece estar entre la vida y la muerte. Ese rostro, que parece emerger de las fauces de una serpiente, a la manera de un nacimiento, presenta una envolvente circular, lo mismo que el cráneo de la parte inferior, visto de frente. Brazos y piernas aparecen flexionados a 45° en forma simétrica respecto de ambos ejes.

La variante de Tlaltecuhtli con los rostros de Tláloc superpuestos presenta el mismo eje de simetría vertical y la misma división según el eje horizontal. Aparecen, además, ejes horizontales secundarios, generados por los dos rostros de Tláloc y por la división horizontal que delimita la urna con los cráneos, que es de proporción cuadrada.

La imagen del descubrimiento que nos ocupa presenta los mismos ejes perpendiculares que la dividen en cuatro cuadrantes. Curiosamente, el gran monolito está roto en cuatro partes, de modo que sigue precisamente dichos ejes.

Números clave

Como consecuencia de los ejes vertical y horizontal que determinan su composición, al intersectarse perpendicularmente en su centro, el número que estructura los relieves de Tlaltecuhtli es el número cuatro, que corresponde a los cuatro rumbos del universo.

En el área central del primer grupo de articulación vertical

aparece el *chimalli* con el quincunce, que marca los cuatro rumbos con cuatro sectores circulares, uno en cada ángulo del cuadrado y el círculo central que marca el quinto punto. En el segundo grupo de articulación anteroposterior, el área central la ocupa un cráneo atado a manera de cinturón, visto de frente o de perfil. En la escultura exenta de Tlaltecuhtli destaca el cuadrado que constituye el torso de la figura. De esta manera es el número cuatro el que predomina.

En la iconografía de la nueva representación de Tlaltecuhtli destacan las cuatro poderosas garras que ocupan los cuatros ángulos de la gran piedra, que se estructura en cuatro cuadrantes, según la intersección de los ejes longitudinal y transversal. En esto coincide con los anteriores casos.

Estructuración constructiva o tectónica

En las distintas representaciones de Tlaltecuhtli se da la constante de su simetría bilateral, marcada por el eje vertical. El eje horizontal divide el relieve en dos regiones, una superior y otra inferior. Hay una evidente intención de simetría marcada por la posición de brazos y piernas, mas esta simetría no se consuma debido a las variantes que se presentan al comparar las dos regiones que se desarrollan arriba y debajo de dicho eje horizontal.

En el primer grupo, que hemos llamado de articulación vertical, los elementos predominantes son el rostro en la parte superior y el *chimalli* en la parte inferior, entre las piernas flexionadas de Tlaltecuhtli. En el segundo, que hemos llamado de articulación anteroposterior, los elementos dominantes en la composición son el cráneo, ya sea de perfil o de frente, y el rostro colocado boca abajo que aparece en la zona superior del relieve. Cuando se trata de representaciones que incluyen el rostro de Cipactli, éste se presenta también como elemento clave de la composición, sustituyendo al rostro boca abajo antes mencionado por la cabeza del lagarto con las fauces dirigi-

das hacia lo alto.

En el nuevo Tlaltecuhtli observamos elementos comunes de configuración, presentes en otras de sus representaciones. La articulación constructiva más evidente se da a través de los ejes que cruzan por el centro del cuadrángulo perimetral o envolvente. El eje vertical AB es un estricto eje de simetría porque a ambos lados se muestran piernas y brazos flexionados de la deidad. Este eje AB es un eje de abatimiento en sentido vertical, ya que brazos y piernas se hacen coincidir sobre este eje, de manera simétrica.

El eje horizontal CD divide a Tlaltecuhtli en dos zonas claramente definidas: en la superior aparece el torso flanqueado por los brazos flexionados que, en este caso, no sostienen calaveras en las manos, sino que se ven rematados por amenazantes garras; el rostro, visto de frente en la parte superior del relieve, carece de los atributos de Tláloc y tiene características netamente humanas. El rostro predomina claramente como elemento rector de la composición. En la parte inferior no parece haber calavera ni *chimalli* central, pero recordemos que allí se encuentra un hueco que no podemos reconstruir.

En el faldellín se observan pequeños cráneos y huesos, pero no ocupan un lugar relevante en la composición, porque están dentro de otro elemento que es parte del atuendo de la diosa.

El concepto de lo constructivo se refiere al hecho de que las obras plásticas manifiesten en su apariencia final el proceso de composición geométrica y técnica que las ha generado. En estricto sentido, los requerimientos estructurales son propios de la arquitectura y la escultura exenta, pero se pueden aplicar por extensión a los relieves y a la pintura tomando en cuenta criterios compositivos tales como simetría, balance, contraste y ritmo.

La estructuración constructiva se encuentra estrechamente ligada a la composición geométrica, en el sentido de que las redes geométricas y su modulación codifican el proceso cons-

tructivo de las obras.

En los relieves se puede hablar de estructuración constructiva en tanto que los ejes y figuras geométricas simples constituyen el nivel básico de su composición, como puede observarse en los relieves de Tlaltecuhtli. La estructuración constructiva tiende a geometrizar los elementos orgánicos abstrayendo sus características esenciales, en una especie de esquematización que sólo puede darse cuando la mente humana es capaz de realizar el proceso de abstracción al que se refiere Wilhelm Worringer (1881-1965) en su libro *Abstracción y Naturaleza*[5], publicado en 1808.

Resulta pertinente destacar que este proceso de abstracción alcanzó su independencia de la representación figurativa en el arte occidental hasta el siglo XX de nuestra era.

Estructuración orgánica

Entendemos por estructuración orgánica esa trama dinámica virtual de líneas curvas que mantiene articulados entre sí los elementos tan disímbolos que conforman la escultura mexica. La llamamos orgánica porque se da a través de formas animales y humanas, tales como corazones, manos, serpientes, garras, plumas, etc. Estos elementos orgánicos se articulan siguiendo determinados ejes o líneas de fuerza, los cuales producen en el espectador un efecto de movimiento ascensional, expansivo o de tensión gravitacional que se desarrolla al interior de la obra.

La composición de la escultura mexica, tanto en los relieves como en la estatuaria, da la impresión visual de movimiento gracias a la estructuración orgánica. Su carácter vital, referido a animales y plantas, se expresa básicamente en la ornamentación al contrastar diferentes texturas, tales como plumas, escamas, dientes, mazorcas y flores, entre otros motivos.

En el nuevo Tlaltecuhtli que estamos analizando, el movimiento orgánico se da a partir de una simetría dinámica, esta-

blecida por la flexión de brazos y piernas, que acentúa el contraste de movimiento que existe por encima y por debajo del eje horizontal. El chorro de sangre que penetra o emana de la boca contribuye poderosamente al movimiento y expresión telúrica de la deidad. Decimos que el chorro de sangre puede bien penetrar o emanar de la boca porque existen múltiples elementos ambivalentes en la imaginería mexica, según se ha expuesto hasta el momento.

Relación entre ambos tipos de estructuración

La estructuración orgánica y la estructuración constructiva parecen ir por diferentes caminos, sin embargo ambas coexisten y se integran en la escultura mexica para producir un equilibrio pleno de tensión. La claridad compositiva delimita sin ambigüedades la multiplicidad saturada de elementos, y contiene, cual una urna hermética, la expansión de la fuerza que emana tanto de la escultura exenta como de los relieves. Esta cualidad se aplica claramente al nuevo descubrimiento.

Expresión del material

En Tlaltecuhtli, las cualidades de la piedra, tales como peso, densidad, energía concentrada, están expresadas con intensidad en el tallado y en la forma misma, lo cual hace aparecer al material en su auténtica expresión. Si pensamos en las formas que adquiere la piedra como resultado de las erupciones volcánicas, veremos que es común la conformación de enormes bloques con texturas abruptas, similares a las de la estatuaria mexica. El magma de las erupciones se mueve, repta, a manera de serpiente. Es indudable el fuerte impacto visual del pedregal del sur de la Ciudad de México en la región del altiplano, que, aunado al miedo de posibles erupciones, debió influir sin duda en la concepción plástica mexica. Lo anterior se comprueba con la obra realizada por los arquitectos Luis Ba-

rragán y Mathias Goeritz hacia mediados del siglo XX.

Síntesis formal: sincronía y diacronía

Hemos visto la importancia del plano tanto en los relieves como en la escultura exenta, cuyas caras se labran como si fueran vistas frontales susceptibles de ser articuladas en distintas combinatorias, como se vio en el caso de Coatlicue. En los relieves se trata de que el plano contenga todas las imágenes significativas, sin importar que correspondan a distintos puntos de vista o incluso a distintos tiempos.

Acerca de este tema, Esther Pasztory consigna:

> […] La piedra es un fondo, como una hoja de papel en la que se pueden colocar variedad de figuras, escenarios o diseños imaginarios en diferentes composiciones. La importancia recae no tanto en la figura, sino en la relación que se da entre los distintos elementos. Resulta claro que de esta manera se puede decir mucho más en una composición que en un objeto aislado. La significación de la bidimensionalidad es precisamente que puede dar mucha mayor y más variada información que el arte tridimensional.[6]

En este sentido resulta indispensable analizar el fenómeno de la perspectiva, que en las culturas prehispánicas no se rige por las leyes que descubrieron los artistas plásticos del Renacimiento (principalmente Brunelleschi y Alberti). Los elementos por considerar para una representación espacial en perspectiva son: plano del cuadro, línea de horizonte, punto de vista y puntos de fuga, hacia donde convergen sistemas de paralelas. El principio que rige este sistema es la visión cónica.

En occidente se pretende representar la apariencia de la profundidad tridimensional en dos dimensiones, tentativa que no deja de ser una ilusión de óptica.[7] La difusión que ha tenido este tipo de representación a través del arte y del dibujo técnico la ha hecho prácticamente incuestionable para nosotros como representación de la realidad; sin embargo, se ha demostrado que la perspectiva no es más que un sistema convencional para representar una imagen. Se trata de un recurso tan artificial como las imágenes planas de las culturas anti-

guas o las imágenes fragmentadas del cubismo, o las simultáneas del arte cinético.

Para demostrar la importancia de la pertinencia cultural como clave de la lectura de una imagen se han realizado experimentos perceptivos con comunidades africanas, ajenas a la cultura occidental. Se observó que, al mostrarles un video sobre higiene, no distinguían las imágenes que nosotros percibimos de manera inequívoca, sino sólo aquellas que resultan pertinentes en su mundo.[8] Cuando a los niños de dicha comunidad se les pide que dibujen su casa, ellos dibujan al mismo tiempo el interior y el exterior, en una especie de corte con perspectiva; esto nos demuestra que el dibujo en perspectiva desde un solo punto de vista es tan convencional como cualquier otro sistema de representación.

Así, en los relieves de Tlaltecuhtli se representan en un solo plano posiciones corporales imposibles de hacer coincidir en una imagen única. Esto corresponde a la intención totalizadora de la imagen en una cultura altamente codificada.

En el grupo de articulación vertical de Tlaltecuhtli podemos hablar de algún tipo de perspectiva, porque aquí el *chimalli,* con un quincunce al centro, se presenta en primer plano ocultando la entrepierna y el vientre de la figura; el tratamiento de contorno de doble línea que se observa de la cintura hacia arriba sugiere un plano distinto de visión que tal vez corresponda a un corte en la parte superior, a diferencia de una imagen de bulto que se representa en la parte inferior del relieve. Esta doble imagen no puede unificarse con un solo espectador, ni en un mismo momento. Estamos ante una perspectiva múltiple que se unifica gracias a la composición perfectamente integrada de la imagen de Tlaltecuhtli como totalidad significante.

En las representaciones de Tlaltecuhtli del grupo de articulación anteroposterior, la representación simultánea de imágenes diacrónicas es evidente, pues ya vimos que es imposible la posición del rostro, de frente y boca abajo en un cuerpo que

se representa de espaldas.

En aquellos Tlaltecuhtli que presentan fauces de Cipactli, parece haber una síntesis entre la visión de espaldas y la visión desde arriba, a vuelo de pájaro, porque el cuerpo está visto de espaldas, con la calavera o la urna en la parte inferior. La cabeza aparece con las fauces y la dentadura como sólo podrían ser vistas desde lo alto, como sucede con la perspectiva aérea. Esta interpretación se refuerza si observamos la representación del Monstruo de la Tierra como escultura exenta. Allí el rostro está totalmente vuelto hacia arriba y parte del tocado descansa sobre la espalda de la figura.

El descubrimiento más reciente de Tlaltecuhtli no deja de tener esta presencia de vista frontal y posterior que coinciden en una misma imagen, puesto que el torso, como hemos visto, está de frente y la cadera presenta el mismo colgajo trapezoidal que portan las diosas en su atuendo posterior.

Es la misma dualidad que encontramos en la bisexualidad de esta deidad o en su naturaleza animal y humana, representada en una sola imagen. Recordemos nuevamente el concepto de Ometéotl: dos dioses que son uno. Esta dialéctica, que oscila entre la unidad y la dualidad. es una constante en la religión mexica, y se expresa plásticamente en numerosos ejemplos.

En las garras de la nueva representación de Tlaltecuhtli persiste la relación ojo-garra, donde las garras pueden percibirse como los dientes de un animal amenazante.[9]

Coyolxauhqui exhibe rostros-garra en codos y rodillas, y Coatlicue, en los tobillos. Según Matos Moctezuma, estos rostros-garra se colocan en las coyunturas a manera de protección, por ser las articulaciones puntos vulnerables de la anatomía. Del mismo modo, en la naturaleza se consideraban peligrosos los cruces de ríos, encrucijadas, barrancas. Para reforzar la idea, consideremos que el llamado rostro-garra es una configuración sintética que al replicarse cara a cara formaría un rostro tlalocoide, al unir dos a dos estos motivos.

En una interpretación más abstracta, pensamos que estos puntos de inflexión son significativos porque representan el tránsito desde la unidad hasta la dualidad, verdadero abismo existencial que se cruza por el puente del instante.

En resumen: en las representaciones de Tlaltecuhtli no se trata de integrar en un todo orgánico imágenes parciales, producto de diferentes ángulos de percepción, como lo hizo el Cubismo en su momento; lo que en realidad se pretende es retar al observador para que perciba a un mismo tiempo el anverso y el reverso de una presencia ambivalente. En definitiva, este tipo de imagen podría denominarse ambivalente o dual, respecto al género, a la anatomía, al espacio y al tiempo.

Frontalidad y orden implicado

En la plástica prehispánica se manifiesta una voluntad de síntesis y simbolización religiosa más allá de la intención naturalista. Los elementos antropomórficos y zoomórficos logran conmovernos a través de una identificación vital y dramática; sin embargo, el sistema formal que los articula no tiene nada de naturalista, por el contrario, se sujeta a estricta geometría y codificación simbólica. La frontalidad, en el universo artístico prehispánico nos permite no sólo ver la imagen en su totalidad, sino percibir visualmente una configuración mítica, actualizada en la expresión plástica. Aquí la frontalidad no pretende eternizar el gesto y la jerarquía, como sucedía en el Antiguo Egipto o en la Grecia arcaica; la frontalidad en el mundo mesoamericano sintetiza, por medio de una compleja sintaxis de la forma visual, toda una red simbólica articulada estructuralmente.

No se cancela la percepción de entidades reconocibles (referente) lo que sucede es que la combinatoria que las relaciona e integra tiene tanta importancia como la identidad misma de los elementos representados. Esta frontalidad intencional y programática, que propicia la síntesis de imágenes unitarias y

totalizadoras, se da sobre todo en la pintura y en los relieves, o sea en el arte bidimensional.[10]

El hecho de que la tercera dimensión esté codificada en un plano (holografía) constituye una forma de orden implicado, la cual contiene plegado, por así decirlo, el desarrollo volumétrico del objeto tridimensional en cuestión.

La representación simultánea del frente y la espalda en una imagen sintética es característica de la deidad identificada como Tlaltecuhtli en el grupo que hemos denominado de articulación anteroposterior, y constituye una manera original de abordar la frontalidad, propia del arte mexica.

Aquí no se trata de integrar imágenes parciales, producto de diferentes ángulos de percepción, en un todo orgánico y pleno de movimiento, como sucede en el caso del Lacoonte; lo que en realidad se pretende es retar al observador para que perciba a un mismo tiempo el anverso y el reverso de una imagen ambivalente y de alto impacto emocional, como lo aconsejaba el antiguo arte de la memoria:[11] disponer la asociación de imágenes secuenciales ligadas a un recorrido bien conocido por el orador. Estas imágenes debían contener algún elemento absurdo o contradictorio (percusivo) para que potenciaran su capacidad de evocación. En la religión mexica, que oscila entre la unidad y la dualidad, este tipo de imágenes contradictorias es una constante, y se expresa plásticamente en numerosos ejemplos.

Desdoblamiento. Abatimientos. Giros

El desdoblamiento es otra manifestación del orden implícito. El concepto del "doble" es importante en el pensamiento mexica, y está basado, como sabemos, en la noción de dualidad. El orden implicado se expresa en la escultura mexica a través de abatimientos y giros ortogonales, siguiendo los cuatro cuadrantes del espacio, que permiten la síntesis y descomposición de imágenes *sui generis*.

En lo que se refiere a la simetría, vemos que los abatimientos a noventa grados según el eje vertical y horizontal generan la simetría bilateral en todas las tipologías de Tlaltecuhtli.

Lo anterior no significa que toda simetría bilateral sea necesariamente desdoblamiento; la peculiaridad en el relieve mexica, que nos hace pensar en el desdoblamiento, es el abatimiento de brazos y piernas de las deidades, cuya postura sugiere una explanación de la misma manera que desarrollamos un volumen y lo trasladamos al plano, debidamente codificado para poderlo reconstruir.

La imagen de Tlaltecuhtli podemos describirla como una figura antropomórfica, con los miembros inferiores y superiores flexionados y desplegados hacia la izquierda y derecha del eje vertical, hasta coincidir con el plano, en una posición humanamente imposible de ejecutar, porque las articulaciones, sobre todo las de los miembros inferiores, no permiten tales giros. La figura de Tlaltecuhtli se asume entonces como el resultado de un desdoblamiento biaxial, según el eje longitudinal y según el eje transversal.

Las extremidades superiores del recién descubierto relieve de Tlaltecuhtli rematan con enormes garras de águila. Si suponemos para los brazos un giro de noventa grados hacia el centro, tendremos la misma posición que ocupan los miembros superiores de Coatlicue, con la diferencia de que las serpientes que rematan los brazos de Coatlicue proyectan sus fauces hacia adelante; esta posición se lograría al girar hacia el frente, de arriba abajo, también noventa grados, la articulación de las garras, que, entonces, presentarían la posición de las serpientes laterales de Coatlicue o de las manos de la Coatlicue de Coxcatlán y las Cihuateteo.

Podemos concluir que el desdoblamiento de Tlaltecuhtli según el eje vertical genera el plano, y su desdoblamiento según el eje horizontal genera el movimiento y el tiempo, del mismo modo que al separarse el tronco y la pelvis de Coatlicue se abrió el horizonte que da paso a la profundidad y a

su recorrido en el tiempo. Por eso argumentamos la concepción relativista del espacio-tiempo, presente en estas configuraciones ancestrales.

La sugerencia formal del abatimiento de planos, que codifican el contenido de una entidad y lo despliegan, indica la intuición de un orden implícito en el universo, que la visión de los artistas plásticos mexicas plasmó en forma visual. Sabemos que estas ideas complejas se están revelando recientemente como el germen de una nueva concepción científica. De esta aproximación de horizontes surge una de las interpretaciones hermenéuticas del arte mesoamericano, la cual cobra mayor vigencia con estos enfoques.[12]

Visión plegada y desplegada en el relieve

El desarrollo de imágenes plegadas y desplegadas según codificaciones geométricas implica la integración del tiempo y el espacio, tal como se acepta a raíz de la teoría de la relatividad, que ha esclarecido su indisoluble unión en el continuo llamado espacio-tiempo. Tanto en los relieves de dos dimensiones como en la estatuaria religiosa mexica se logra plegar y desplegar en el tiempo un proceso de cambio que sintetiza el ciclo mítico y simbólico de las deidades plasmadas en el arte.

La constante en la escultura mexica que analizamos es su codificación implícita en los pliegues y desdoblamientos, porque alumbra leyes esenciales de estructuración universal, a la manera en que los fractales contienen las claves para el crecimiento o la reducción de escala en los seres vivos y en las configuraciones de la naturaleza.

Al desplegarse de manera dual, la imagen en la escultura mexica presenta todas las posibles imágenes que interesan en su cosmovisión, las cuales se alternan en la plenitud de una presencia inabarcable.

Orden y caos

En las obras de la gran lapidaria de esta cultura se observa una tensa coexistencia entre orden y caos, los cuales interactúan en forma dinámica para producir el equilibrio cósmico, pues no hay orden sin caos, ni caos sin orden.

La nueva ciencia ha revelado esta coexistencia de orden y caos en los fenómenos complejos. Como punto de partida, se observa que siempre existe un margen de error en cualquier medición. Cuanto más exactos son los instrumentos y más complejos son los fenómenos estudiados, mayor es el caos aparente que presentan, entonces se hace necesaria la observación de sus ciclos de cambio a

través de períodos de tiempo cada vez más largos, los cuales nos explican los patrones de su comportamiento.[13]

El movimiento caótico se encuentra contenido en parámetros llamados "atractores extraños"; para llegar a descubrir estos patrones requerimos de numerosas observaciones en un tiempo largo; haciendo un símil, es como si necesitáramos distancia para contemplar de lejos las constantes de configuración subyacentes en un movimiento complejo.

Si bien es cierto que en la escultura existen las tres dimensiones que caracterizan al volumen, la cuarta dimensión, correspondiente al tiempo, se encuentra integrada en forma de permanencia o movimiento.[14] Este binomio parece encontrar una fórmula de equilibrio en los relieves de Coyolxauhqui y Tlaltecuhtli. En éstos, la composición sintética de distintas imágenes conjugadas en una sola aspira a la permanencia del mito; al mismo tiempo, las distintas posturas y momentos representados aluden a un movimiento codificado. Hay entonces una recomposición del movimiento si seguimos los ejes longitudinal y transversal respetando siempre la envolvente de la escultura, que aparece como un límite previamente concebido.

También en las esculturas exentas de Coatlicue, Mictlantecuhtli y Tlaltecuhtli están implícitas no sólo la profundidad,

sino también el tiempo, debido a los desdoblamientos, según hemos visto al hablar de sincronicidad.

Aspecto semiótico

El proceso cuya dinámica se encierra en Tlaltecuhtli es el del cadáver devorado por la tierra, el cual pasa por una fase de descarne y descomposición hasta purificarse y transformarse en un limpio esqueleto; tal es significado de las calaveras y las urnas de huesos en la parte inferior del relieve de la deidad en muchas de sus representaciones.

Si interpretamos el proceso en forma inversa, tenemos que de la muerte, representada por los huesos y calaveras, emerge nuevamente la vida, representada por la posición de parto. Estamos entonces ante el proceso dual y reversible de vida y muerte, principio nuclear del pensamiento cósmico mexica, que contempla una dinámica de dualidades opuestas y complementarias.

Habría que enfatizar aquí la importancia del umbral como el momento inaugural que marca como límites el nacimiento y la muerte, acontecimientos que conducen al ser a otro orden de existencia. Estos límites comparten la noción de articulaciones o puntos de inflexión, lo cual explica la presencia de los ojos con garras en las extremidades del más reciente descubrimiento.

Una nueva tipología de Tlaltecuhtli

En los Tlaltecuhtli del grupo de articulación vertical aparecen las piernas abiertas y flexionadas de la deidad, así como un *chimalli* con un quincunce al centro.

En los Tlaltecuhtli de articulación anteroposterior aparece una calavera que remata un colgajo triangular de plumas, pa-

recido al de la cara posterior de Coatlicue, el cual comparte el nuevo hallazgo; puede aparecer también una urna con huesos o sustituir a la calavera, según el caso.

En la representación de Tlaltecuhtli, la postura que se ha llamado de parto —por la flexión y separación de las piernas — conlleva además la intención de una simetría entre brazos y piernas que dificulta muchas veces determinar cuál es la parte superior y cuál la inferior del relieve.

En el primer grupo de articulación vertical el movimiento que se sugiere es de flexión en la zona inferior por las piernas dobladas; y de elevación en la zona superior, por los brazos en actitud de ofrenda. Hay un abatimiento de planos a ambos lados del eje vertical, en forma simétrica, que contiene brazo y pierna izquierdos, y brazo y pierna derechos, respectivamente, como si se tratara de la explanación geométrica de un cuerpo humano a uno y otro lado del eje de simetría. Esto se puede observar en nuestro caso de estudio, el cual, excepto por el colgajo trapezoidal, pertenece a este grupo de articulación vertical.

La identidad y el nombre

En la dinámica continua del *ollin*, la identidad es algo circunstancial, relativo al instante y al punto de vista del observador. Hoy en día, como consecuencia de la física cuántica, con su principio de incertidumbre y sus lecturas de los fenómenos subatómicos, nos acercamos a comprender esta visión del universo, donde la disyuntiva entre ser o no ser se resuelve en la conjunción del ser y el no ser, como alternativas que coexisten en forma complementaria dentro de un sistema más vasto, cuya matriz o fuente desconocemos.

Precisamente, esta dificultad para definir el verdadero nombre nos conduce al encriptamiento del mensaje contenido en la representación de lo sagrado: aquello que por su complejidad y continua dinámica de oposición y síntesis de

contrarios es inaprehensible. En el universo de lo sagrado los nombres fluyen sin apresar la esencia en una definición estática.

Si tomamos en cuenta que existen más de 40 representaciones de Tlaltecuhtli, no sería descabellado pensar que se trata de la deidad más importante del panteón náhuatl. Rubén Bonifaz Nuño la reconoce como el mito fundacional.[15]

Por otra parte, hemos visto que a Tlaltecuhtli se le reconoce por la postura de parto; fuera de esa constante, existen muchas variantes significativas. ¿No sería válido pensar que se trata de distintos dioses que comparten el atributo de dar a luz la vida o la muerte? O bien, que las representaciones de la deidad comparten la postura descendente hacia los dioses del inframundo y ascendente hacia el Omeyocan, dado que la postura de Tlaltecuhtli admite ambas interpretaciones.

Pensamos que la importancia del descubrimiento de este relieve monumental marca un especial momento de reflexión para proponer nuevas tipologías y replantear cuestiones fundamentales de la cultura náhuatl.

Tlaltecuhtli en diálogo con el arte contemporáneo

Representar el cambio que se produce en el tiempo se volvió una intención consciente del arte occidental hacia principios del siglo XX, con la corriente futurista, la cual idealizaba la acción, el movimiento, la velocidad y la máquina como ideales estéticos de su momento.[16] Sin embargo, fue el movimiento cubista (1907-1914) el que se interesó en representar en las dos dimensiones de la pintura las imágenes sucesivas captadas en diferentes fases del movimiento.[17] El cubismo representa la simultaneidad de varios espacios que en realidad se desenvuelven en el tiempo, ya sea por el cambio intrínseco que sufren los objetos, o bien por el cambio de punto de vista que tiene el espectador al contemplarlos. La norma para el cubismo es la sustitución de la perspectiva renacentista por una

perspectiva múltiple, y la simplificación de la forma hasta llegar a su esquema más simple. La profundidad, por consiguiente, también desaparece, y la composición se apega al equilibrio y al balance de orden geométrico, logrado a través de redes, proporciones y trazos reguladores.

Naturaleza muerta de María Blanchard (1917)

En esto coincide con la escultura mexica, la cual, a diferencia del cubismo, sintetiza algo más profundo que el cambio circunstancial de las apariencias. El arte mexica no busca como un fin la simplificación de la forma, sino su caracterización gestáltica por medio de los atributos que identifican a la imagen, sagrada. A través de la repetición de ciertos elementos simbólicos en distintas tipologías se logró que un solo elemento, como los cascabeles en la mejilla, identifiquen a Coyolxauhqui o las anteojeras, a Tláloc.

De la monstruosidad y lo sagrado

Toda aparición implica una ruptura del tiempo o del espacio: la tierra se

abre, el tiempo se escinde, por la herida o abertura vemos "el otro lado del ser".[18]

Sabemos que se ha hablado de Coatlicue como un "monstruoso monolito", a falta de palabras que abarquen su grandeza inconmensurable, su insoportable presencia. Este calificativo de monstruoso, aunque reconoce la fuerza plástica de la imagen, no deja de ser peyorativo, puesto que se refiere a algo deforme y contra natura.

Si acudimos a la definición de lo monstruoso desde su etimología, monstruo viene de *monstruum*: prodigio; de *monere*: avisar, pues se creía que los monstruos eran avisos de la divinidad por encontrarse fuera del orden natural; de allí que la palabra monstruo haya pasado a ser sinónimo de malformación y deformidad, como trasgresión de las leyes naturales.

En su analítica de lo sublime, Kant expone que lo monstruoso colinda con lo extravagante o con "lo chiflado", (traducciones de la palabra *grillenfänger*). Según el filósofo, lo monstruoso es aquello que por su magnitud, niega el fin que constituye su propio concepto.[19] Tratemos de explicar este postulado. Una ventana que excediera las dimensiones de un edificio sería monstruosa; así como es monstruosa esa nariz superlativa del poema satírico de Quevedo ("Érase un hombre a una nariz pegado"). Según la definición kantiana, la monstruosidad sería, esencialmente, una cuestión de proporciones.

Esta noción se relaciona con el concepto de lo sublime en la propia teoría de Kant. Veamos la comparación que propone al comparar lo sublime con lo bello:

> De un lado, [lo bello] la satisfacción se halla ligada a la representación de la cualidad; del otro [lo sublime] a la de la magnitud […] [lo sublime] es un placer que se produce sólo indirectamente, es decir, que no excita más que el sentimiento de una suspensión momentánea de las fuerzas vitales […] el sentimiento de lo sublime es incompatible con toda especie de encanto; y como el espíritu en esto no se siente solamente atraído por el objeto, sino también repelido, esta satisfacción es menos un placer positivo que un sentimiento de admiración y respeto, es decir, y para darle un nombre

propio, un placer negativo.[20]

Para Kant, lo sublime es aquello que es informe porque su grandiosidad excede toda medida, y cuya contemplación despierta en el espíritu un sentimiento de exaltación y respeto frente a lo desmedido, que es en el fondo una de las formas de lo incomprensible. Veamos esta cita tomada de un libro reciente sobre el cine, *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*:

> […] el horizonte que está detrás del sentido de lo monstruoso y sus reacciones –temor, asco, fascinación- tiene que ver con la idea de lo sagrado, ya sea como naturaleza o como un ser absoluto y trascendente para el mundo […][21]

En lo monstruoso no es la medida en sí lo que impacta, sino la contradicción que se presenta entre la definición conceptual de un objeto y su apariencia. La imagen del objeto evoca la definición inicial en algunas de sus características, pero la niega violentamente en otras. Lo monstruoso colinda con lo sublime en cuanto ambos son manifestaciones de lo incomprensible por su absoluta magnitud, la cual se impone desde la percepción; sólo que en lo sublime predomina la grandiosidad, y en lo monstruoso, la contradicción o el absurdo.

La estética mexica, como hemos visto, no tiene nada de absurda o extravagante, por lo tanto no es monstruosa; es en realidad la expresión máxima de una mitología cosmogónica regida por las leyes de la dualidad.

En los términos de Kant, la escultura mexica representa la expresión cumbre en la categoría de lo sublime, ya que, ante ella, sobrecoge la grandeza y el poder que emanan de su sola presencia. Esa majestad tiene como referentes los mitos de creación, sacrificio, muerte y renacimiento, vivencias que conmueven a todo ser humano —en el "sentido común", al que apelaba Kant.

Como reivindicación del "monstruo" desde nuestra posmodernidad, argumentamos que al exceder –según Kant– el fin que constituye su propio concepto, y al salirse del orden natural –según la etimología–, el monstruo deviene aquella porción excepcional de la realidad para la cual no encontramos nombre. El monstruo no tiene género ni especie, pues rebasa el sistema de clasificación que la razón humana ha impuesto al mundo a través del lenguaje, por ello es que ante lo monstruoso nos quedamos absortos, sin palabras, suspensos ante el "desocultamiento" del misterio.[22]

Esta conmoción que se produce en el espíritu ante la presencia de lo monstruoso es la clave para salir de uno mismo y para dar cabida a nuevos horizontes en la experiencia y en el pensamiento.

Si enlazamos estas ideas acerca de lo monstruoso con la idea de la otredad que maneja Octavio Paz, vemos entre ellas interesantes coincidencias. Paz, basándose en las ideas del filósofo alemán Rudolf Otto, relaciona la otredad con el misterio de lo sagrado, cuya proximidad produce en nosotros un sentimiento de asombro, de horror y de parálisis anímica, a la manera kantiana de lo sublime. Según Paz, el horror es asombro ante una totalidad henchida e inaccesible.

La conmoción ante lo extraño tiene una doble connotación: el terror y la fascinación que produce el contemplar una presencia absoluta, una aparición que no podemos conceptualizar; en otras palabras, el mismo sentimiento de atracción y repulsión que sentimos ante Coatlicue o Tlaltecuhtli.

Otra de las coincidencias entre lo monstruoso y la otredad, según Paz, es el horror que se produce ante la multiplicidad. Pensamos que la palabra horror que elige Paz para designar el sentimiento ante lo sagrado conserva todavía la connotación negativa de lo monstruoso, de ahí que sería preferible hablar de estupor o de asombro, en lugar de horror, para designar este sentimiento que nos anonada ante lo incomprensible. Cuando, en el *Baghavad Gita*, el dios Krisna se manifiesta an-

te el guerrero Arjuna, aparece con multitud de ojos, de bocas y de vientres. Ante las órdenes de este ser múltiple e incomprensible, el ser humano no es más que una herramienta pasiva que ejecuta los designios de un poder irresistible.[23] Es nuevamente lo sublime que impone su mandato.

Esta amenaza de lo múltiple, esta sincronicidad unificada en presencia, característica de lo sublime inabarcable, se encuentra indudablemente en la escultura mexica. Allí, el efecto del terror sagrado se debe a la simultaneidad con que reúne a los contrarios excluyentes: vida y muerte; rostro y cráneo descarnado, piel y evisceración;[24] águilas y serpientes. Esta visión simultánea de los opuestos violenta el orden de la lógica occidental, pues rebasa el principio de identidad, el cual no admite la contradicción. La complementariedad y coincidencia de los opuestos va más allá de un sistema excluyente que impide la conciliación entre el ser y el no ser porque le resulta inconcebible.

La dualidad fundamental de la cosmovisión náhuatl trasciende esta dicotomía y postula que la verdadera totalidad surge a través de esta síntesis de opuestos, cuyo choque genera la dinámica universal. La intuición de lo sagrado se da cuando somos capaces de asimilar la presencia total del universo en cada instante; cuando permitimos que el ser y el no ser se manifiesten en lo posible y en lo real; ello significa hacernos conscientes de que aquello que somos es la cara visible de aquello que no somos, y que también forma parte de nosotros: el tonal y el nagual, las dos caras de una totalidad, donde vida y muerte luchan y dialogan, y se muestran desnudas en el instante del prodigio. La sombra se manifiesta en función de la presencia; no pueden subsistir la una sin la otra.

Tal es el significado de la presencia de Coatlicue, Tlaltecuhtli, Mictlantecuhtli y Tláloc, cuya pretendida monstruosidad no es más que la síntesis de lo humano que la voluntad creadora de los artistas fue capaz de fusionar con la otredad de lo sagrado.

1 El descubrimiento tuvo lugar el 2 de octubre de 2006 por el equipo del arqueólogo Álvaro Barrera, del

proyecto Templo Mayor dirigido por el arqueólogo Eduardo López Luján.

2 Iliana Godoy, *Pensamiento en piedra*. México, UNAM, 2004, p. 98.

3 Eduardo Matos Moctezuma, "Tlaltecuhtli: Señor de la tierra", en *Estudios de Cultura Náhuatl* núm. ٢٧, México, ١٩٩٧, pp. ٣٠-١٤.

4 *Pensamiento en piedra* es el resultado de diez años de investigación de la autora en el posgrado de Historia del arte.

5 *Abstracción y naturaleza* es la tesis doctoral de este autor.

6 Pasztory, *op. cit*, p. 40.

7 El supuesto sobre el que descansa la perspectiva occidental es que la proyección de la imagen visual queda contenida en el plano del cuadro, paralelo al observador, y con una línea de horizonte a la altura de sus ojos. Los puntos de fuga, que pueden ser uno, dos o tres, según la posición del observador, quedan contenidos en dicha línea de horizonte.

8 En el experimento se trataba de transmitir algunas prácticas de higiene, y casualmente aparecía la imagen de una gallina agitando las alas. Cuando se preguntó a los asistentes qué habían visto, hablaron de la gallina, porque les interesaba cazarla para alimentarse.

9 Bonifaz Nuño llamó rostro-garra a esta configuración. Véase *Imagen de Tláloc*. México, UNAM, IIE, 1986, pp. 10-19.

10 La manifestación prehispánica más contundente de esta intención de frontalidad se encuentra en los murales de Teotihuacan, por ejemplo en las representaciones de Tláloc, en el pórtico ١١ de Tetitla, donde la figura parece estar de frente, pero las manos, de donde mana el agua fértil, aparecen de dorso, según lo indican las uñas. Esa postura de rostro y manos es imposible de lograr en la realidad, ya que sintetiza, por lo menos, dos posibilidades que se excluyen. Violentando ese orden es posible reunir en una sola representación los aspectos más característicos de la deidad; el rostro y las manos, en su expresión más significativa, rodeados por el despliegue de atributos característicos de su atuendo.

11 El arte de la memoria lo inició Simónides de Ceos (556-468 d.C.) como una estrategia retórica que consistía en relacionar el recorrido de una secuencia espacial poblándola de imágenes de alto impacto emocional que recordaran al orador el orden y las partes de su discurso.

12 Al holograma se le conoce como fotografía sin lentes porque registra en película, directamente, los patrones de interferencia de la luz, que posteriormente reproducen los rayos láser después de atravesar un objeto. Al reflejarse en un espejo, los patrones resultantes son estructuras virtuales; cuando se proyectan, reconstruyen la imagen incorpórea, tridimensional, del objeto en cuestión.

13 En los cálculos de predicción del clima se ha observado que los comportamientos periódicos se podían graficar y se movían dentro de parámetros definidos. En este caso, la gráfica resultante se denomina "atractor extraño".

14 La permanencia o inmutabilidad se logra a través del hieratismo y la simetría que magistralmente manejaron los egipcios. El movimiento puede sugerirse al captar un instante pleno de tensión, tal como sucede en la escultura helenística y barroca.

15 Rubén Bonifaz Nuño expone su pensamiento sobre la teogonía de las civilizaciones mesoamericanas en el sitio web www.bigbangmex.unam.mx

16 El representante del futurismo, que le dio mayor difusión como estética de la máquina y de la velocidad, fue el poeta italiano Tommaso Marinetti (1876-1944). En 1909 publica el Manifiesto futurista en el diario *Le Figaro*. En su declaración cuarta, el manifiesto enuncia la famosa frase: "[…] un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la Victoria de Samotracia." Nota tomada del sitio www.webs.advance.com.ar

17 El cubismo nace en Francia, y sus principales representantes son los pintores: Pablo Picasso, Georges Braque, Robert Delaunay y Juan Gris. Quien acuñó el término cubismo fue el crítico Louis Vauxcelles, el mismo que anteriormente había bautizado a los fauvistas.

18 Octavio Paz. *El arco y la lira*. México, FCE, 1981, p.139.

19 Inmanuel Kant. *Crítica del juicio*. México, Espasa-Calpe, 1990, p. 154

20 *Ibid.*, p. 55.

21 José Luis Barrios. *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*. México, Universidad Iberoamericana, 2010, p. 13.

22 El ocultamiento y el desocultamiento del ser son nociones nucleares del pensamiento de Heidegger, expresadas en *El ser y el tiempo*.

23 *Ibid.,* pp. 131-132.

24 Edmundo O'Gorman, *El arte o de la monstruosidad*, México, Planeta, Joaquín Mortiz, 2002.

El cuerpo en la cultura mexica. Una aproximación filosófica

En su libro *Caminos de bosque,*[1] Heidegger propone que el camino recorrido es más importante que la meta alcanzada. Esos senderos a los que el filósofo se refiere no son los caminos establecidos y transitados por todos, sino aquéllos que elegimos según nuestras preferencias, donde lo importante son los hallazgos del trayecto, la experiencia de recorrerlo más que la llegada. Se trata de un ir hacia el encuentro del enigma; menos para despejarlo, que para recrearnos en su complejo potencial de sugerencia. Más que resolver incógnitas, generar interrogantes, como propone la hermenéutica de Gadamer.[2] Con esa actitud abierta, de búsqueda, abordaremos estas reflexiones acerca del cuerpo en la civilización mexica.

Recordemos que, como precursor de la reivindicación del cuerpo, como parte del mundo de la vida,[3] está Friedrich Nietzsche, el filósofo de la ruptura. Él articuló a través de su obra una crítica radical, sin concesiones, a la moral judeocristiana, que castiga los impulsos naturales del cuerpo, en contraposición a los valores vitales que nos legó la antigüedad grecorromana, tal como lo declara en esta cita: "Verse obligado a luchar con los instintos, es la fórmula de la decadencia, mientras que, en la vida ascendente, felicidad e instinto son idénticos".[4]

Vivencia corporal en el mundo náhuatl

Los restos arqueológicos y las creaciones plásticas de la cultura mexica nos demuestran que la anatomía y la fisiología del cuerpo humano eran bien conocidas por la población. Ello consta al observar desde incrustaciones dentarias, hasta crán-

eos cuidadosamente trepanados.

En las obras artísticas aparecen con exactitud huesos y articulaciones perfectamente estudiados, como se puede constatar en grandes obras como el disco de Coyolxauhqui. Las vísceras también se representaron con gran realismo, como podemos verlo en la representación de los intestinos en los códices.[5] Todo ello demuestra un conocimiento cabal de la estructura y movimiento del organismo humano. La escultura mexica, con su insuperable poder empático, nos hace sentir el palpitar profundo de la vida en su sentido orgánico y visceral más intenso. El arte mexica conoce a fondo el cuerpo y lo expresa con un dominio extraordinario de la forma.

Los ciclos de nacimiento, reproducción y muerte normaban el ritmo de la vida individual y social en forma paralela al ciclo agrícola. La siembra en primavera (juventud), el crecimiento en verano (madurez) y la cosecha en otoño (plenitud). La siembra se realizaba en forma colectiva y se acompañaba de ofrendas; durante el crecimiento de la milpa se realizaban ritos propiciatorios para atraer la lluvia; la cosecha era el momento de celebrar y agradecer los dones a las deidades, principalmente a Tláloc, como Señor de los Mantenimientos. El descanso de la tierra en invierno se relacionaba con el reposo que se alcanza al morir, para después reiniciar el ciclo con un nuevo nacimiento. Hay un sabio equilibrio en esta concepción donde la vida y la muerte se nutren mutuamente.

Este pueblo guerrero asumía con la más lúcida conciencia que nuestro paso por el mundo es una continua guerra vivida "en carne propia". Superar las enfermedades de la niñez, parir con éxito, criar hijos saludables, sanar las heridas de los guerreros, madurar con sobriedad, sobreponerse a la decrepitud, morir con dignidad eran los retos que debía enfrentar todo ser humano, de acuerdo a su sexo y edad. El cuerpo era entonces, para esta cultura, el campo de batalla donde vida y muerte alternan su victoria. Se trata de la lucha entre contrarios, la dualidad y el origen de la vida que pone al ser en mo-

vimiento.

¿Y cómo es que se vive la realidad del cuerpo? No en la tranquilidad de la vida cotidiana, ciertamente. Sólo en el riesgo se despliegan las potencialidades de supervivencia. La guerra pone en juego todos los recursos de los contrincantes porque vida y muerte están en juego. Las parturientas viven el equivalente de esa guerra; por eso las mujeres muertas al dar a luz se convertían en las Cihuateteo y se las veneraba como diosas.

Cihuateteo. Fotografía: Víctor Manuel Méndez Reyes

Atendiendo a estas determinaciones instintivas como las mayores fuerzas que nos mueven, Nietzsche sostiene:

> En una u otra forma, toda falta es consecuencia de una degeneración del instinto, de una disgregación de la voluntad; por allí se llega casi a definir lo malo. Todo lo bueno sale del instinto y es, por consiguiente, ligero, necesario, espontáneo.[6]

Además de la guerra y el parto, existe la enfermedad, inherente a nuestra finitud, y el cuerpo lucha por vencerla poniendo en juego todos sus recursos. El ser humano entiende el valor

de la salud sólo cuando está enfermo, porque la salud, paradójicamente, se expresa en el silencio de los órganos.

Los pueblos fortalecidos por la disciplina y por la guerra, como el pueblo mexica, tienen una clara conciencia fisiológica, cuya clave parece ser la tensión que se percibe entre el malestar y el alivio. Sin esa tensión, el organismo se embota, ignora su capacidad.

En función de este esfuerzo necesario para tener la fortaleza y resistencia que llevó al pueblo mexica a la expansión de un imperio, Nietzsche afirma: "A quien hay que persuadir en primer lugar es al cuerpo".[7]

La comodidad tiende a acallar la alegría del milagro de estar vivos. Por contraste, el esfuerzo agudiza los sentidos. Al superar una crisis nos aproximamos a la grandeza del cuerpo y su infinito potencial.

Se vuelve imperativo citar de nuevo a Nietzsche: "La razón es la causa de que falseemos el testimonio de los sentidos. Estos no mienten cuando nos muestran el venir a ser de las cosas, la desaparición, el cambio".[8]

Dualidad complementaria: lo femenino y lo masculino. El andrógino

Tanto el hombre como la mujer confrontan experiencias límite en el terreno de las vivencias corporales intensas. En el parto y en la guerra el cuerpo lucha al máximo. En ambos se trata de rescatar la vida desde el umbral de su pérdida. Quien ha escuchado el grito de una madre al parir, nunca lo olvida.

En el alumbramiento, tanto la madre como el hijo viven al límite el peligro de morir; ambos se salvan cuando logran escindirse y culminar la dualidad. Eran un solo ser inmersos en la mutua dependencia, y después del parto pasan a ser dos seres vivos. Al dar a luz, la dualidad construye un futuro para enriquecer el mundo. Estamos ante una victoria de la vitalidad.

Tlazolteotl en Dumbarton Oaks. Dominio Público

El territorio masculino por excelencia ha sido la guerra; en ella se trata de dos fuerzas opuestas y separadas que luchan entre sí. Es una dualidad de contrarios. Forzosamente, uno de los contrincantes debe ser sometido o morir en la batalla. Sólo hay un vencedor y un vencido. La dualidad se destruye y cada individuo toma un rumbo contrario, el que gana se afirma en el rumbo de la vida; el que pierde se precipita al rumbo de la muerte. Al igual que en el parto, en la batalla, la dualidad de contrarios se disgrega; la diferencia es que en la guerra sólo uno de los dos participantes permanece vivo.

En la cultura náhuatl, no sólo los vencedores merecen recompensa. La madre muerta en el parto y el guerrero inmolado en la batalla son los únicos seres que ascienden directamente al Omeyocan[9], el nivel más alto de los cielos, donde impera Ometéotl, dualidad máxima divinizada.

Cuando los guerreros no perecían en la batalla y eran capturados como cautivos, su destino final era el sacrificio ritual como ofrenda a los dioses. Ser vencido, finalmente, equivalía a la muerte.

Como transición o síntesis de la dualidad también se contemplaba la androginia como manifestación de lo sagrado. Esto se observa claramente en los relieves de Tlaltecuhtli, deidad en posición de parto, que porta los atavíos de un guerrero, como el *chimalli* o escudo. Los sacerdotes usaban atuendos femeninos en algunas fiestas, y aún hoy en día los chamanes agudizan la voz al emitir sus cantos y plegarias.

Violencia y sacralización del cuerpo

Como lo indica la palabra, la violencia viola, altera el orden cotidiano y hace aparecer en primer plano la otredad, vertiente fascinante y revulsiva de lo que somos. La anarquía que se libera en el acto violento alcanza condiciones de legitimidad en situaciones especiales como la guerra y el contexto ritual. El impacto emocional más contundente de la escultura mexica es el interior del cuerpo que se expone al exterior, el poder de lo oculto que se manifiesta, el ser que se "desoculta", como diría Heidegger; son los corazones cercenados que se engarzan en el collar de Coatlicue, su falda de serpientes anudadas que recuerda el movimiento peristáltico del intestino. Son las vísceras expuestas lo que nos sobrecoge y suspende el discurso de quien las contempla, más allá de que entienda o no su significado.[10]

Igualmente impactante en el panteón mexica resulta la contemplación de los cadáveres vivientes, pues no son otra cosa las representaciones de los cráneos en proceso de descarne que vemos en los cinturones de las deidades como Coatlicue y Coyolxauhqui.

Y cuál acción más violenta puede haber que la exteriorización de vísceras o la exposición del proceso de descarne y putrefacción. La representación de Mictlantecuhtli que se encontró en las excavaciones del Templo Mayor se acerca a lo macabro con el rostro descarnado, garras amenazantes y el corazón y el hígado a la vista. La escultura labrada en piedra

verde que lo representa,[11] es un esqueleto en proceso de descarne, ataviado como un dios.

El estupor que producen estas imágenes se relaciona con el concepto estético de lo sublime que Kant expone en su *Crítica del Juicio*[12], y está presente en numerosas obras del arte mesoamericano, como en los relieves totonacas donde se representa la extracción del corazón de los sacrificados; esta violencia extrema aparece incluso en los códices, cuando se representa al cuerpo decapitado que rueda escaleras abajo desde lo alto del templo.[13]

El desmembramiento y el degüello son manifestaciones de violencia expresadas plásticamente de manera magistral por el arte mexica. Coyolxauhqui, diosa guerrera, hija mayor de Coatlicue, Coyolxauhqui, se rebela contra su madre al saber que, siendo sacerdotisa, ella está embarazada. Coyolxauhqui pretende asesinar a Coatlicue antes del parto, y encabeza la rebelión de los Centzon Huitznahua (cuatrocientos surianos), que representan la multitud de estrellas. Sin embargo, el dios Huitzilopochtli nace ajusto antes del combate, y, armado con la Xiuhcoatl, serpiente de turquesa o de fuego, derrota a Coyolxauhqui y a sus hermanos. La batalla culmina con el degüello y el desmembramiento de la diosa, que es arrojada desde la cima del cerro de Coatepec. Es así como se expresa la máxima violencia sobre el cuerpo femenino y se encumbra la victoria del dios guerrero. La hija mayor de Coatlicue, rodando despeñada desde la cumbre del cerro de Coatepec representa la mayor derrota, perder la integridad del cuerpo, dispersar su identidad, a riesgo de no descansar en el tiempo de reposo que se inicia con el fallecimiento.

Detalle de Coyolxauhqui desmembrada. Fotografía: Iliana Godoy

El cuerpo desmembrado aborta su propia muerte, pues en el mundo indígena se contempla también una continuidad en el tiempo de reposo, concebido también como proceso de descarne; porque en la tumba también se cumplen años. El difunto acumula en cada aniversario, a partir de su deceso, una cruz sobre otra, como si madurara en la muerte.[14]

Mutilación en Coatlicue; muerte viva en Mictlantecuhtli, ambas violentan las expectativas de quien las contempla. Dejan su huella permanente en la memoria, con el *pathos* que entraña lo sagrado.

Existen muchos puntos de contacto entre el arte mexica y lo que Nietzsche define como el arte trágico, salvando las diferencias entre el arte clásico y este arte guerrero de origen chichimeca, los cuales no tuvieron puntos de contacto. Veamos la siguiente cita:

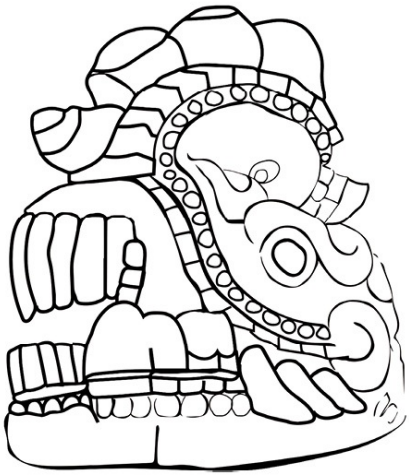
> ¿Qué sentimiento suyo nos comunica el artista trágico? Lo que afirma ¿no es precisamente la falta de temor ante lo terrible e incierto? Ese estado es un deseo superior, y el que le conoce le honra con los mayores homenajes, y le comunica, necesita comunicarle, suponiendo que sea artista, genio de la confidencia. El valor y la libertad del sentimiento ante un enemigo poderoso, ante un revés sublime, ante un poema que espanta, es el estado triunfante que elige y glorifica el artista trágico […] el hombre heroico celebra su existencia en la tragedia.[15]

La violencia que se ejerce al degollar un cuerpo significa cortar la vida de un tajo, abrir en la identidad un foso irreparable.

Sobre la cabeza se colocaban los tocados, que eran atributos de la jerarquía de los dignatarios. En el aspecto exterior y visible de la cabeza se encuentra el rostro humano, como lo más significativo, puesto que es portador de la identidad; el cabello era considerado el lugar donde estaba la energía, como se puede constatar en las numerosas representaciones de los prisioneros de guerra sujetos por los cabellos a manos de los vencedores. Hablando del interior de la cavidad craneana, allí se encuentra el cerebro, órgano rector del cuerpo, que se creía el asiento del *tonalli*. Por tanto, al degollar al enemigo se destruye de forma violenta su *tonalli*, sinónimo de energía vital, que entonces queda inerte, encerrada en el cráneo, sin posibilidad de conexión. Estas reflexiones explican la importancia de las cabezas cercenadas como trofeos de guerra expuestos en el tzompantli. Tal vez el conservar un cráneo como trofeo de guerra implicara la transmisión de la energía bélica del vencido al vencedor; recordemos que Coyolxauhqui porta un cráneo anudado a la región lumbar.[16]

En una especie de sinécdoque plástica,[17] la cabeza representa al sujeto por entero. Antes de los hallazgos del Templo Mayor[18], la diosa Coyolxauhqui era conocida por las cabezas pétreas que aluden a su jerarquía como guerrera y a su derrota al mando de Huitzilopochtli y los Cenzon Huitznahua.[19]

La Xiuhcóatl monumental se expone en el Museo de Antropología, es una gigantesca cabeza de serpiente que expresa los atributos estelares de esa deidad relacionada con la vía láctea. Es un ejemplo cumbre de síntesis formal, ya que se trata del mundo astral unido a la tierra, al agua y al viento, cuyos movimientos ondulantes están plasmados en las espirales y superficies de doble curvatura que integran la composición de la cabeza serpentina.



Xiuhcóatl, cabeza monumental. Dibujo: Alejandro Villanova

En resumen, el arte religioso mexica nos coloca ante la dualidad de elementos vitales que se separan o se unen violentamente. La oscilación entre unidad y fragmentación parece ser la constante de una pulsación cósmica universal que ellos fueron capaces de percibir y de plasmar a través de la obra de arte.

Justino Fernández, impresionado por esta híbridación, acuñó el término de "moribundez",[20] para referirse a la duración de ese estado transitorio entre vida y muerte, que parece detenerse o transcurrir más lentamente para observar de cerca el gozne que las une y las separa. Después de todo, se trata de eternizar el momento privilegiado en que los contrarios se reconocen y coexisten.

Coatlicue. Cráneo central. Fotografía: Víctor Manuel Méndez Reyes

Devoración y parto, imágenes ambivalentes

Junto al desmembramiento y el degüello, el devorar se representa frecuentemente en la escultura mexica como otra forma de violentar el cuerpo.

Los eclipses de sol (*Tonatiuh cualo*) eran temidos porque se veía en ellos al sol devorado por la luna.[21] Era la masculinidad devorada por el principio femenino.[22] Cuando el eclipse cesaba y el sol reaparecía, significaba una renovación del tiempo,[23] como si el astro femenino pariera de nuevo al sol.

Otra de las modalidades del acto de devorar, relacionada con el parto, son las múltiples representaciones de Tlaltecuhtli que Matos Moctezuma clasifica como femeninas.[24]

En estas representaciones, la deidad parece estar de espaldas, según lo indica el cráneo en la región lumbar y el colgajo triangular característico del atavío posterior de los guerreros. Sin embargo, la imagen ofrece una ambigüedad de interpretación; visto de frente, el rostro presenta la misma imagen del feto al nacer, y la cabeza se muestra rodeada por un orificio que se ensancha y circunscribe el rostro, el cual parece emerger de las fauces de una serpiente, según lo sugiere la textura de escamas que lo circunda. Esto se puede observar claramen-

te en el caso de la representación del guerrero serpiente, relacionado con Quetzalcóatl, cuyo cuerpo serpentino se contorsiona para expulsar, o bien para engullir, la cabeza del guerrero que asoma entre sus fauces, enfatizando ese momento límite que concentra la potencialidad de lo inminente en toda su pureza. Estamos ante el punto cero de la oscilación, donde el péndulo parece detenerse.

La ambivalencia entre ser devorado y ser parido implica la reversibilidad de un umbral que puede, alternativamente, deglutir o expulsar al otro, con lo cual se niega o afirma, alternativamente, la dualidad. Se trata del binomio reversible del adentro y el afuera, que he estudiado con mayor amplitud en el terreno de la arquitectura. Un patio, por ejemplo, es un afuera desde los recintos techados; al mismo tiempo ese patio es interior respecto a la plaza principal o al eje de circulación, como sucede en el recinto de los guerreros águila respecto a la explanada principal del Templo Mayor.

La ambivalencia nos indica que el fenómeno, al manifestarse, involucra simultáneamente al sujeto y al objeto disolviendo sus fronteras, a fin de hacer de la experiencia humana la única realidad imbuida de sentido.

No hay adentro ni afuera, la vivencia fusiona ambas categorías y crea un nuevo espacio-tiempo que nace a cada paso, con el caminar humano. Vuelve a ser el cuerpo, con su movilidad en este caso, el núcleo inaugural de la percepción y del concepto. Tal como afirma Heidegger, el habitar, el construir y el pensar son miradas posibles a una misma realidad humana fundada en su "existenciario".

Proyección del cuerpo en la naturaleza

Al sentir que el ser humano forma parte de un universo superior a él, la cultura mexica transfirió las funciones del organismo a la naturaleza para identificarse con ella por medio de la analogía más poderosa, que es la conciencia del cuerpo y

sus vivencias, proyectadas a los distintos fenómenos y, desde luego, al paisaje, que de este modo se transformó en paisaje ritual.

La elección del sitio para los asentamientos religiosos tomó en cuenta la orientación respecto a los cuatro rumbos del espacio y la posición del sol en el amanecer y en el atardecer de solsticios y equinoccios, de acuerdo a su ubicación en el horizonte.[25]

Los habitantes del altiplano no tenían que razonar su pertenencia al mundo natural, vivían esa correspondencia al vincularse con la naturaleza de la misma manera en que lo semejante convoca a lo semejante, según el principio milenario de la magia.[26]

Los procesos corporales tenían tal importancia que eran proyectados como lo conocido (el cuerpo) sobre lo desconocido (la naturaleza), tal como el todo se refleja en las partes. La reproducción humana se proyectaba sobre el ciclo agrícola, donde la tierra era la mujer, que, virgen al principio, era fecundada con la siembra de la semilla; la germinación correspondía al embarazo y el brote de la planta constituía el alumbramiento. El agua en este ciclo tenía el papel de nutriente que enviaba Tláloc, el Señor de los Mantenimientos.

La dualidad de los sexos era proyectada sobre la dualidad de los calendarios. El sol, como principio masculino, activo y manifiesto, regía el calendario civil o *tonalpohualli*. Según la religión náhuatl, Tonatiuh actúa como guerrero de la luz; su signo es caña, con la connotación fálica que conlleva. Asciende cada día hasta el cenit, para declinar después y ser vencido finalmente por las sombras. Su sangre se derrama en el crepúsculo y se refugia finalmente en el poniente, *ciuhuatlampa* o rumbo de las mujeres, cuyo signo es *calli*, la casa, con la connotación de útero materno y refugio.

La luna, femenina, debido a su trayectoria cambiante, impredecible, parece obedecer designios ocultos, y por ello regía el calendario adivinatorio o *tonallamatl*. Su ciclo coincide con

el ciclo menstrual femenino. Como cuerpo celeste, se le denominaba Meztli; como deidad era identificada con Coyolxauhqui.

La montaña también es femenina, su abultamiento se relaciona con el embarazo y se le considera depositaria de la abundancia. Es el sitio que guarda los mantenimientos; de ella fluye el agua, como mana la leche de los senos de la madre.

Multitud de deidades fueron representadas en posición de parto, nacimiento en el sentido de la vida, en el caso de las diosas madres; nacimiento hacia la muerte en el caso de Tlaltecuhtli, quien recibe al cadáver en su seno para iniciar su tiempo de la muerte. El hecho de que algunas representaciones de Tlaltecuhtli tengan fauces serpentinas o de saurio vueltas hacia arriba se refiere al acto de devorar el cadáver, por eso esta deidad ha sido interpretada como el "Monstruo de la tierra".

Reflexión final

La vivencia del cuerpo humano en su anatomía y funciones se refleja claramente en el arte mexica, con especial fuerza expresiva en la escultura religiosa monumental.

Los grandes temas de la cultura náhuatl coinciden con sus expresiones artísticas. Son los binomios muerte-vida, masculino-femenino, nacimiento-guerra, integridad-desmembramiento y mutilación, devoración-alumbramiento.

El cuerpo, en la cosmovisión mexica, funciona como el núcleo que se expande hacia la naturaleza, reflejando en ella sus propias categorías, hasta hacer del paisaje un paisaje ritual donde la arquitectura y el urbanismo se reflejan en un diálogo que también se proyecta hacia la bóveda celeste.

Este sistema de pensamiento, tan riguroso como el que más, no había sido comprendido de manera sistémica, porque al estar enraizado en el mito había sido devaluado por el pensamiento racional de occidente.

Más allá del rigor científico que marcó duramente la modernidad, pensadores como Husserl pusieron de manifiesto que la pretendida unidad y universalidad del conocimiento racional es una simplificación epistemológica que pretende borrar del universo lo más importante, que es el "mundo de la vida".[27]

El cuerpo, entonces, con su potencial de placer y dolor, plenitud y decadencia, es uno de los núcleos más importantes que estructuran el profundo sentido religioso de las culturas antiguas del altiplano, cuyos vestigios aún son reconocibles en las comunidades indígenas, herederas de dicha tradición.

La ofrenda y el sacrificio constituían el nexo ineludible para que el ser humano se religara con el mundo de lo sagrado. Los pueblos mesoamericanos sacrificaban a sus mejores guerreros y a sus mejores atletas para merecer el favor de sus deidades, así como para mantener en pie a una civilización basada en el cultivo de la disciplina y de la fuerza como bases del poder material y espiritual que llegaron a alcanzar. Como cierre de estas reflexiones cabe citar nuevamente a Nietzsche, cuyas concordancias con el universo ético mexica resultan evidentes:

> La afirmación de la vida hasta en sus problemas más arduos y duros; la voluntad de vivir regocijándose en el sacrificio de nuestros tipos más elevados, es lo que yo he llamado dionisiaco, y en ello he creído encontrar el hilo conductor que nos lleva al poeta trágico. El fin de la tragedia no es desembarazarse del miedo y de la compasión, ni purificarse de una pasión peligrosa, mediante su descarga vehemente – como lo entendió Aristóteles-, es ser uno mismo, por encima del miedo y de la compasión, es la eterna alegría del venir a ser, esa alegría que lleva en sí el júbilo del aniquilamiento.[28]

1 Martin Heidegger, *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza, pp. 70-73.

2 Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*. Salamanca, Sígueme, 1990, pp. 23-31. Cabe señalar que Gadamer fue discípulo de Heidegger.

3 Fue Edmund Husserl (1858-1938), filósofo, el maestro de Heidegger, que desarrolló la fenomenología y quien puso el acento sobre el mundo de lo humano como tema central de la filosofía.

4 Friedrich Nietzsche: *El crepúsculo de los ídolos*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1988, p. 25.

5 Cecelia Klein, "Divine Excrement: The Symbolism of Anal Excretions in Ancient Mexico", ponencia presentada en "Scatology in Art", Gabriel Weisberg, Chair, Annual Meetings of the College Art Association, Nueva York, febrero 17, 1990.

6 *Ibid.,* p. 84.

7 Ibid., p. 132.

8 Ibid., p. 28.

9 Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, México, UNAM, 1996, pp. 60-61.

10 Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 1981, pp. 85-86.

11 La escultura de Mictlantecuhtli de piedra verde se encuentra en el museo de Stuttgart.

12 Inmanuel Kant, *Crítica del juicio*. México, Espasa-Calpe, 1990.

13 *Codex Magliabechiano*, siglo XVI.

14 Esta costumbre puede observarse en el panteón de Tepetlixpa, Estado de México.

15 Friedrich Nietzche, *op. cit.*, p. 101.

16 Vale la pena recordar que, según el induismo, la energía kundalini sube por la columna vertebral desde la región lumbar.

17 La sinécdoque es un tropo literario mediante el cual el todo es representado por una de las partes. Como ejemplo de sinécdoque, para pedir a la novia en matrimonio, se dice que se va a pedir su mano.

18 Eduardo Matos Moctezuma, "Las seis Coyolxauhqui, variaciones sobre un mismo tema", en *Cultura náhuatl*, vol. 21, 1991, pp. 15-31.

19 Las cabezas de Coyolxauhqui se expusieron primero en el Museo de las Culturas, luego en el Museo Nacional de Antropología.

20 Justino Fernández lo cita en su ensayo "Coatlicue", en *Estética del arte mexicano*, México, UNAM, 1990, pp. 55-60.

21 Entre los griegos sucede lo contrario, para incorporar a su naturaleza masculina las destrezas de su esposa Metis, Zeus la devora. Por ello es capaz de dar a luz a la diosa Palas Atenea, que nace de la cabeza de Zeus.

22 Cabe recordar aquí la fantasía patológica de la vagina dentada.

23 Se dice entre la comunidad de Iztapalapa que las abuelas rompían todas sus cazuelas durante el eclipse para renovarlas después.

24 En mi libro *Pensamiento en piedra*, México, UNAM, 2004, centrado en el análisis formal de la escultura mexica, las llamo de articulación anteroposterior, atendiendo a que el cuerpo se muestra al mismo tempo de frente y de espaldas.

25 Johana Broda, "Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto de los cerros", en *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*. México, UNAM, pp. 473-476.

26 James George Frazer, *La rama dorada.* México, FCE, pp. 10-18.

27 Edmund Husserl, "Inaugural Lecture at Freiburg in Beisgau" (1917), traducción al inglés de Robert Welsh Jordan [document digital]. Consultado en marzo de 2015 en http://lamar.colostate.edu/~rwjordan/W-INAUGFRB.HTML

28 Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 146.

II Arquitectura y espacio

Monumentalidad y poder en la arquitectura mexicana

La arquitectura y el espacio urbano constituyen la expresión histórica del poder político y religioso de las civilizaciones. Así lo patentizan las obras materiales construidas alrededor del poder, pues la aspiración de permanencia es consustancial a la afirmación del grupo dirigente. Las pirámides de Egipto, tumbas de faraones, son prueba de ello. Aunque la literatura ha contribuido a la sacralización del mundo antiguo, basta la sola presencia de las mastabas, pirámides y zigurats para que se impongan como testimonio de un imperio.

El trazo urbano y su equipamiento son vestigios arqueológicos igualmente reveladores de los alcances del Estado, en tanto que tales ciudades fueron posibles gracias a una sociedad organizada, con planeación dirigida.

Mas ¿cómo se expresan estos rasgos en los vestigios arqueológicos? En este tránsito de lectura e interpretación resulta preponderante el papel del arquitecto; entonces ¿cómo es posible pasar de la evidencia arqueológica a la lectura operativa de los espacios del pasado?

Para Erwin Panofsky (1892-1968),[1] el primer paso al confrontar las obras del pasado es identificar su significado natural o primario, el cual constituye la interpretación preiconográfica. Después se avanza hacia el terreno propiamente iconográfico con la interpretación de historias y alegorías, en el caso de la pintura, para llegar finalmente a la interpretación de valores y significados de una determinada época.[2]

Para la interpretación preiconográfica de la arquitectura sirven las descripciones de los historiadores del pasado, las cuales se confrontan con la evidencia arqueológica. La interpretación iconográfica la pueden hacer los arquitectos y urbanistas con modelos afines y testimonios. Para el tercer nivel, propiamente iconológico, de la arquitectura del pasado, se de-

be integrar los documentos que esclarecen su función y su significado históricamente construido.

Volviendo a la arquitectura como testimonio del poder, los arquitectos sienten la necesidad de vincular su lenguaje formal con el lenguaje del pasado, debido a su jerarquía y al estatus alcanzado. Esto es incuestionable en el caso de la arquitectura mesoamericana. Para los arquitectos que se inspiran en las obras históricas, hay fundamentos teóricos que son indispensables. La primera cuestión es decidir si el objeto arquitectónico, en tanto objeto artístico, es capaz de actualizar el mensaje de una cultura del pasado. Un modo de saberlo es mediante la interpretación hermenéutica que Hans-Georg Gadamer caracteriza como aproximación de horizontes.[3] Es necesario reconstruir el significado por medio de la interpretación para recuperar la vigencia de las obras. El enfoque hermenéutico vincula lo inaccesible del pasado con los imperativos del presente. Así, en el sentido gadameriano de la interpretación, la creación de nuevas obras inspiradas en la arquitectura pasada es un diálogo fructífero con la tradición.[4]

Ahora bien, quien pretenda entablar un diálogo con el pasado a través de su propia obra, enfrenta el riesgo de que las formas históricas queden a la deriva al sacarlas de su contexto y colocarlas en una nueva articulación, sujetas a diferentes materiales, técnicas y destino, sin que el intérprete –el arquitecto, en este caso– haya entendido cabalmente la sintaxis del lenguaje original.

Otra posibilidad de fundamento es pensar que la arquitectura funciona como un texto, en el sentido en que Jacques Derrida (1930-2004) concibe la escritura. Para el filósofo francés nacido en Argelia, es imposible volver a la fuente inicial que generó la obra, porque nos enfrentamos a una sucesión infinita de textos significantes y a la consiguiente abolición del significado. En consecuencia, plantea la abolición del carácter del signo como representación, de modo que no es factible la captación de intenciones y mensajes del pasado. El reciclaje

formal, según estas premisas, resulta una ilusión de continuidad, un juego caprichoso de combinatorias sujeto a una retórica ajena del todo al contexto original de la obra histórica.

Desde otra perspectiva, el propio Derrida le concede autoridad a la voz en acto, a la presencia, por encima del texto, que es en realidad borradura de la huella. Si pensamos en el testimonio material de las civilizaciones como presencia, en el sentido de autoridad, entonces la arquitectura histórica sería en sí misma portadora de significado, fijación del sentido y expresión de poder. Esta postura, emanada también del pensamiento derridiano, justificaría tanto la puesta en valor como el reciclaje formal, en una nueva configuración que dialogara de manera productiva con el pasado.[5]

Concepto de monumentalidad

José Villagrán (1901-1982), arquitecto y teórico de la arquitectura, consideraba la escala artística como una proporción de carácter psicológico que relaciona al ser humano con la obra arquitectónica y su entorno. Los conjuntos ceremoniales prehispánicos presentan una estrecha relación de escala con el medio natural que los rodea.

La escala humana se define como la relación dimensional que existe entre la medida física del ser humano y su hábitat. Uno de los casos más representativos es la comparación entre un templo griego y uno egipcio. Del primero se dice que está a escala humana porque allí el ser humano se siente proyectado en dimensiones abarcables;

Partenón. Dibujo: Alejandro Villanova

del segundo, que tiene una escala monumental porque la estatura humana no cuenta dentro del gigantesco espacio, el cual parece ajeno a toda modalidad habitable.

Templo de Luxor. Dibujo: Alejandro Villanova

En Teotihuacan, por ejemplo, el conjunto está a escala con el paisaje porque sus volúmenes y plazas armonizan con la vastedad de montañas y planicies que enmarcan su extensión horizontal y la altura de sus principales basamentos.

Si entramos a otras consideraciones acerca de la escala, existe arquitectura construida a la "*maniera grande*", como la llamaron los artistas italianos del siglo XVI. Estas edificaciones manejan alturas enormes en sus fachadas, que, sin embargo, conservan la proporción clásica renacentista. No percibimos en primera instancia sus grandes dimensiones porque corresponden al sistema de proporción armónica (basada en la sección áurea) que rige al cuerpo humano. Sin embargo, al interior de los edificios, la estatura humana no sería suficiente para rebasar una balaustrada.

Así, de acuerdo con Villagrán: "el efecto al ver el interior de

la basílica de San Pedro no impone según su dimensión pudiera haberlo logrado, en virtud de que la escala arquitectónica está manejada sin tomar en cuenta el efecto dimensional”.[6] Entonces, el efecto dimensional no depende exclusivamente del tamaño, sino de la percepción de grandeza que se consigue a partir del manejo de la perspectiva y la intención de estructurar un sistema de proporciones contrastante con el cuerpo humano, especialmente en lo que se refiere a la verticalidad.

Basílica de San Pedro. Dibujo: Alejandro Villanova

Es por eso que una catedral gótica produce un efecto inconmensurable, más allá de sus dimensiones. Las perspectivas en sentido vertical y en profundidad producen efectos visuales de aceleración hacia los puntos de fuga. Tales construcciones fueron proyectadas para impactar al ser humano aprovechando el punto de vista y enfatizando la tensión espacial que se genera a nivel perceptivo.

La cuestión de la monumentalidad demanda ser investigada más a fondo, pues, además de las relaciones dimensionales que la caracterizan, pensamos que existe una cualidad intrínseca de la forma que la hace monumental.

Entre los mayores logros de monumentalidad se encuentra la escultura olmeca. La contundencia de sus volúmenes pét-

reos, cerrados sobre sí mismos, acentúa la impresión monumental que producen a quien los contempla.

Paul Westheim, a propósito, se refiere a lo "cúbico geométrico", al "carácter de bloque", a la "concepción abstracto-geométrica" del volumen y a la "petricidad", características que, según él, son la clave de la monumentalidad de la escultura de La Venta.

Cabeza Olmeca. Dibujo: Alejandro Villanova

Estos conceptos abarcan no sólo a la escultura de gran tamaño, como las cabezas olmecas, sino a las figurillas pétreas de pequeño formato que tienen una monumentalidad intrínseca.

Con base en las ideas de Westheim y los trabajos de Rudolf Arnheim[7] acerca de la percepción visual, proponemos un estudio y caracterización de la monumentalidad de acuerdo a los siguientes criterios: impacto dimensional, simplicidad del volumen unitario, plenitud de las formas cúbica y esférica, de-

formación de perspectivas integradas a la forma, tensión ascencional y tensión dinámica.[8]

Monumentalidad mesoamericana

Los conjuntos ceremoniales eran el vínculo con el poder avasallante de los dioses y al mismo tiempo configuraban el marco de poder de la clase gobernante. Para cumplir con estas finalidades, los espacios se proyectaban considerando emplazamiento, orientación, secuencias de uso, escala, niveles, ritmo y volumetría.

La monumentalidad como signo de poder característico de este lenguaje urbano arquitectónico se expresaba por medio de la geometría, la forma y la percepción visual. Ahora cabe preguntarnos ¿Existe la posibilidad de una monumentalidad contemporánea basada en la obras del pasado?

Se considera "monumento" aquella obra de carácter público que se distingue y señala porque conmemora un hecho importante para la comunidad, en cuanto a historia e identidad. Por tanto, el significado de "monumento" nos remite a un testimonio material de la memoria colectiva. En cambio, la connotación de lo "monumental" es lo grande, colosal o grandioso. Esta noción y sus connotaciones de poder político y económico se han empleado en el contexto de las grandes escalas. Nuestra hipótesis es que la arquitectura pública del siglo XX ha recurrido al manejo de estos recursos, presentes en la arquitectura antigua de México, para expresar la solidez de las instituciones y el carácter inamovible, casi sagrado, de las investiduras y jerarquías.

El imaginario colectivo sigue reconociendo como marcas de identidad nacional: los extensos espacios abiertos, la masividad tectónica de los volúmenes, la simetría dominante, el predominio del macizo sobre el vano, el material aparente y la forma geométrica pura. Independientemente de las diferencias con el pasado, estas características han resultado compa-

tibles con la técnica y la estética del movimiento moderno, lo cual explica la identificación y el proceso de síntesis que puso en circulación el repertorio formal mesoamericano en diálogo con el purismo emanado de la Bauhaus.

Con base en tales consideraciones, abordaremos la conjunción entre progreso y rescate de las raíces culturales que ha caracterizado a la retórica financiera y gubernamental de México en el siglo XX. La concreción de estos ideales ha caracterizado a los gobiernos del Partido Revolucionario Institucional (PRI). El anhelo de nacionalismo y modernidad ha encontrado eco en arquitectos como Pedro Ramírez Vázquez, Agustín Hernández, Abraham Zabludovsky, Teodoro González de León y Ricardo Legorreta, quienes han puesto su talento al servicio de estos fines y han tenido a su cargo los proyectos más importantes entre 1950 y 1980.

Estudio Agustín Hernández

A partir de este marco de reflexión, incursionaremos en el modo que tuvieron los arquitectos del siglo XX para conseguir la impresión de monumentalidad que nos ocupa, mediante

los criterios de monumentalidad listados anteriormente.

Simplicidad del volumen unitario

Los sólidos geométricos de fácil aprehensión presentan esta característica síntesis formal. La esfera, en primer lugar, y luego el cubo, contienen el mayor volumen posible en la menor superficie; por eso representan la mayor plenitud que la forma tridimensional puede alcanzar y producen la impresión expansiva del volumen que parece aumentar sus dimensiones en una progresión dinámica. Bruno Zevi lo advirtió al notar el carácter expansivo de las cúpulas bizantinas apoyadas en sólo cuatro puntos, las cuales parecen expandirse y elevarse en el espacio.[9]

En estos casos, el efecto dimensional no depende de las magnitudes, sino del manejo dinámico del espacio. Si sumamos a esto una importante tendencia a la simetría, inherente a estos sólidos, la monumentalidad se acentúa. Recordemos al respecto la solución de Ramírez Vázquez a la basílica de Guadalupe con su planta circular y cubierta hiperbólica.

Basílica de Guadalupe. Dibujo: Alejandro Villanova

Vale hacer notar que los primeros dibujos del anteproyecto

se deben al Arq. José Luis Benlliure (1928-1994).

Tensión ascensional y tensión dinámica

La escenificación ritual de las religiones mesoamericanas en la cúspide del basamento es la que otorga al poderoso una investidura sobrenatural. Sabemos que la altura sugiere jerarquía social y poder sobre los seres humanos, y que este efecto fue ampliamente aprovechado, dada la altura de los basamentos que sustentan los templos.

La tensión ascensional se percibe como un fenómeno visual que remarca el efecto dinámico del punto de fuga en el sentido vertical para producir una impresión que proyecta la vista hacia el infinito. Recordemos al estilo gótico y su tensión vertical o tomemos como ejemplo las torres de Ciudad Satélite de los arquitectos Mathias Goeritz y Luis Barragán.

Por otro lado, hemos denominado tensión dinámica a esa pugna entre fuerzas visuales centrifugas y centrípetas que se percibe en importantes esculturas del mundo mexica, como Coyolxauhqui o Quetzalcóatl.

En el disco de Coyolxauhqui, la tensión se establece entre el movimiento centrífugo y en espiral que sugiere la diosa desmembrada, y el borde circular que la confina en los límites del disco de piedra. El primer movimiento es abierto e ilimitado; el segundo, centrípeto, pareciera impulsar a Coyolxauhqui hacia el centro para reintegrarla de nuevo.

En Quetzalcóatl, representado como guerrero serpiente, el rostro humano pareciera emerger de las fauces del ofidio; el guerrero logra imponerse a las contorsiones del poderoso ser mítico para emerger de la batalla como vencedor del caos.

Esta tensión dinámica la podemos encontrar en la arquitectura del siglo XX, a través del contraste que se establece entre el centro de los conjuntos y su periferia, como sucede en el

centro habitacional de Tlatelolco. Otra expresión de esta tensión dinámica es el contrapunto con que dialogan los prismas horizontales con los verticales en Ciudad Universitaria.

Rectoría y Biblioteca Central, Ciudad Universitaria. Fotografía: Jessica Rosales Ríos

Deformación de perspectivas integradas a la forma

El ojo humano se ha habituado a percibir como naturales las deformaciones de perspectiva que se deben a la fuga de las líneas horizontales y verticales hacia un punto que llamamos punto de fuga. Estas deformaciones varían de acuerdo a las dimensiones del objeto observado y a la posición que tenga el individuo para observarlo. En los rascacielos se acentúa el efecto del tercer punto de fuga debido a su altura, que incrementa la impresión de fuga vertical.

Si tales deformaciones se plasman en una escultura, ésta parecerá gigantesca, independientemente de sus dimensiones reales. Estos efectos han sido magistralmente aprovechados en el arte contemporáneo por artistas como José Luis Cuevas, quien consigue un efecto original de monumentalidad en su escultura *La Giganta*.

La Giganta. Escultura de José Luis Cuevas. Dibujo: Alejandro Villanova

Espacio abierto y monumentalidad

En los sitios mesoamericanos, el espacio exterior y las edificaciones dialogan y configuran un binomio indisoluble. Los volúmenes herméticos de los basamentos se perciben gracias a la extensión espacial que los circunda; para percibirlos es necesaria una distancia que nos permita observarlos en su totalidad.[10]

El espacio exterior provoca en la arquitectura mesoamericana las perspectivas monumentales. De ahí que hablar sólo de las edificaciones materiales en esta arquitectura no tenga sentido. Después de un largo proceso de negación e invisibilidad, en el cual solamente las edificaciones eran consideradas como arquitectura, la valoración arquitectónica del espacio a cielo abierto ha cobrado relevancia. Bruno Zevi se refirió al

carácter "escultórico" de la arquitectura clásica griega porque ésta había sido hecha para vivirse desde el exterior. El espacio abierto era considerado un vacío, o en el mejor de los casos, una transición entre un edificio y otro. Su caracterización como espacio arquitectónico se ha entendido mejor en la arquitectura del siglo XVI gracias a estudiosos como John Mc Andrew y Juan B. Artigas, quienes reconocen en los extensos atrios y las capillas abiertas una de las mayores aportaciones de América al mundo.[11]

De modo que el espacio a cielo abierto no es sólo un el espacio que precede, rodea o limita a los edificios, sino la contraparte inseparable de ellos, lección debida al espacio mesoamericano. Estos espacios de gran escala han codificado la sintaxis del lenguaje arquitectónico, cuyas claves permanecieron ajenas a la cultura occidental hasta que las estructuras de acero y vidrio hicieron posible la continuidad espacial entre el interior y el exterior, como sucede en las obras de Louis Kahn y Richard Neutra.

La noción de espacio arquitectónico se ha enriquecido con el diálogo que la arquitectura moderna establece entre espacio interior y exterior haciendo del espacio al aire libre parte de la obra.

Asimilación moderna de los modelos prehispánicos

En este proceso de asimilación, el paradigma sigue siendo el Museo Nacional de Antropología e Historia, obra del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. La monumentalidad del edificio se proyecta hacia el espacio exterior de grandes proporciones en la extensión de la plaza que precede el acceso, así como en el gran patio que comunica a las distintas salas y permite visitarlas en el orden deseado.

Museo Nacional de Antropología, obra de Pedro Ramírez Vázquez. Dibujo: Alejandro Villanova

Aunque la plaza proporcione jerarquía al museo, carece de otras funciones, tales como reunión, culto o recreación, a diferencia de las plazas mesoamericanas.

Consideraciones finales

Como ha sido posible un nuevo planteamiento de la monumentalidad a partir del análisis de las ciudades mesoamericanas, del mismo modo habrá conceptos que cambien con una revisión de las tipologías espaciales que presenta la arquitectura del pasado. Las aportaciones espaciales del pasado seguirán siendo motivo de estudio y recuperación, no sólo en el aspecto formal, sino en otros más profundos, como la relación armónica del ser humano con la naturaleza y el cosmos.

1 Panofsky participó en la organización del Instituto Warbug junto con Ernst Cassirer en Hamburgo. Ambos fueron discípulos de Aby Warburg. Panofsky derivó los estudios de la imagen hacia la iconografía, con la cual analizó a los artistas del Renacimiento como Tiziano y Durero. Una de sus principales obras es *Estudios sobre iconología* (1939).

2 Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, p. 25.

3 Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 2005, pp. 372-373.

4 *Ibid*., p. 343.

5 Jacques Derrida, *L´écriture et la difference*, París, Éditions du Seuil, 1967, pp. 296-339.

6 José Villagrán, *Teoría de la Arquitectura*, México, UNAM, 1988, p. 359.

7 En *Arte y percepción visual*, Arnhein explora las posibilidades gestálticas de la visión creadora.

8 Estos conceptos acerca de la monumentalidad están planteados en mi libro *Pensamiento en piedra. Forma y expresión de lo sagrado en la escultura mexica*, México, UNAM, 2004.

9 Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura*, Buenos Aires, Poseidón, 1951, pp. 65-69.

10 Esta distancia mínima es una vez y media su mayor longitud, ya sea ancho, alto o profundidad.

11 John Mc. Andrew publicó su libro *The Open Air Churches of Sixteenth Century Mexico, Atrios, Posas, Open Air Chapels and Other Studies,* en 1965; Juan Benito Artigas, investigador del género de capillas abiertas, publica *Arquitectura a cielo abierto en Iberoamérica como un invariante continental* en 2001.

La huella originaria en el proyecto de la UNAM

Reciclaje formal. Marco teórico

Considerar a la Historia como un relato del pasado la vuelve inoperante. Su estudio cobra sentido cuando la abordamos como "maestra de la vida", como bien lo vio Heródoto. Son por tanto los hechos y su interpretación lo que justifica la indagación histórica. El rigor de la investigación y la pertinencia del método develan lo sucedido, en tanto que la interpretación le otorga sentido al estudio del pasado.

Hans-Georg Gadamer, en su enfoque hermenéutico, considera a la historia como formación, efecto de lo vivido y construcción de lo humano (*bildung*, en el sentido heideggeriano).[1] Llegamos a ser lo que somos en el presente a través de la experiencia vital, nutridos por la tradición que nos sustenta. Miramos el pasado a través de esa lente que condiciona nuestra visión y, a través de ese filtro, construimos nuestra continuidad en el sentido histórico.

A partir del principio de incertidumbre y del efecto del observador en los experimentos de la física,[2] las llamadas ciencias duras han tenido que admitir la influencia de la subjetividad y de la medición en sus resultados, como producto de un proceso.

La perspectiva hermenéutica acepta que no existe una historia definitiva, porque se trata de una configuración cultural en continuo proceso de cambio.

Por lo tanto, cada época tiene el derecho y el deber de sustentar su visión retrospectiva. El reconocimiento de la tradición permite articular una continuidad cuyo significado se decodifica desde y hacia el presente. A eso se refería Gadamer cuando hablaba de la historia efectual y de una deseable fusión de horizontes.[3] La hermenéutica permite con-

servar la pertinencia del discurso histórico a la par que admite una sana pluralidad de interpretaciones, sin que ello implique renunciar a la coherencia interna de la investigación.

Esta pluralidad significa asumir con mayor fidelidad el punto de partida y las condicionantes que nos ubican, lo cual no implica caer en un relativismo estéril. Por el contrario, se trata de emprender, desde nuestra visión particular, una interpretación propia de los hechos históricos aproximándolos a nuestro contexto actual, en una nueva lectura que reestructure su vigencia.

El filósofo argelino francés Jaques Derrida hablaba de la preeminencia del texto sobre la voz y de cómo dicho texto encubre poco a poco el sentido original del mensaje, la fuente, que, para este autor, se vuelve irrecuperable. Para Derrida la cultura discurre en una continua derivación del sentido, cifrada en una sucesión de textos. El proceso de deconstrucción, implícito en su teoría de búsqueda de "la huella", consiste en un juego infinito de significantes que, por medio de la metáfora, tratan de reconstruir un significado que descifre el vestigio de una presencia, por naturaleza, elusiva.[4]

Esta postura asume, como consecuencia, que el texto se vuelva autónomo sin necesidad de recurrir a la fuente del discurso, siempre ausente. La escritura (texto) termina por anular la presencia, la cual se circunscribe a la consciencia, dentro de un existir para sí misma, en un sentido previo al texto.

Desde esta óptica, y entrando al campo de lo arquitectónico, se justifica cualquier paráfrasis o reinterpretación, incluyendo las citas o reminiscencias arquitectónicas, las cuales funcionan como un nuevo texto. La deconstrucción permite una libertad en la creación a cambio de aceptar que es imposible alcanzar un sentido universal. Para Derrida el único diálogo posible a través de las culturas es la proliferación de metáforas, que pone de manifiesto lo indecible.

A la luz de estos conceptos pretendemos abordar la referencia al pasado mesoamericano en dos sentidos:

Como ejercicio hermenéutico (interpretación), capaz de construir un diálogo fructífero con el pasado histórico

Como deconstrucción de significados (búsqueda de la "huella") para construir nuevos significantes (obras arquitectónicas)

Pensamos que estos caminos son complementarios y nos orientan para comprender el reciclaje formal como interpretación del pasado y construcción de un nuevo mensaje arquitectónico que, a su vez, funcione como texto.

La difusión del arte antiguo de México durante el siglo XIX y principios del XX privilegió algunas de sus obras, las cuales fueron consideradas clásicas por su similitud con los modelos grecolatinos. Tal es el caso de la escultura mexica del caballero águila[5] y de la Casa de las Tortugas en Uxmal. Ha sido tan influyente el prestigio de lo clásico, que Sylvanus G. Morley, durante su expedición a Yucatán, llamó a los mayas los griegos de América.[6]

Nuevamente se trata de la "huella", en este caso el clasicismo occidental que volvía por sus fueros, detrás de una aparente revaloración de lo prehispánico.

Revisión histórica

Las artes ajenas al repertorio occidental, como las orientales y las africanas, fueron integradas al arte moderno por las vanguardias de principios del siglo XX. El escultor inglés Henry Moore (1898-1986), dentro de esta corriente de rescate de lo "exótico", manifestó su admiración por la escultura mesoamericana como fuente de creación para el arte contemporáneo. En varias de sus obras tomó como tema de inspiración el Chac Mool maya tolteca (1926).[7]

Fue el *art déco* (París, 1925) el primer estilo arquitectónico que integró motivos prehispánicos a la decoración de viviendas, teatros y hoteles, sobre todo en Estados Unidos. Entre los

arquitectos que valoraron la arquitectura mesoamericana está Frank Lloyd Wright, quien construyó varias casas de su primera época con reminiscencias mayas.[8] Esta apropiación decorativa contribuyó a la difusión del arte mesoamericano como uno de los más grandes de la antigüedad.

Casa Hollyhock de Frank Lloyd Wright. Dominio público

En México, a raíz del triunfo de la Revolución mexicana, se exaltó un nacionalismo autóctono basado en las culturas indígenas. Sin embargo, tuvo que trascurrir la mitad del siglo XX para que los criterios arquitectónicos incorporaran los conceptos espaciales de la arquitectura antigua como apropiación geométrica y espacial.

En pleno crecimiento de la arquitectura internacional, heredera de la Bauhaus, por contraste, surgió en nuestro país la inquietud por integrar la herencia monumental mesoamerica-

na al lenguaje moderno de la arquitectura. Producto de ese diálogo fue el movimiento arquitectónico de la integración plástica.

Modernidad y nacionalismo

El rigor de la teoría funcionalista excluyó no sólo la ornamentación, sino también la continuidad histórica y el lenguaje simbólico de la arquitectura. Con el orgullo propio del racionalismo pretendió la instauración de una nueva arquitectura, desvinculada del contexto y la tradición. Este objetivo se vio parcialmente cumplido por la expansión vertiginosa de la arquitectura internacional; sin embargo, según consigna Charles Jenks –estudioso del posmodernismo–, el funcionalismo muere con la demolición de los edificios Pruitt Igoe en St. Louis Missouri, en 1972.[9]

Resulta paradójico que una tendencia empeñada en renovar para siempre el lenguaje arquitectónico haya tenido una vigencia de escasos cincuenta años. Su fugacidad demuestra que la historia no se puede abolir por decreto, ni es posible desterrar del arte la dimensión simbólica, cimentada en el poder de la imagen.

Pasada la época de los grandes maestros de la Bauhaus, la arquitectura internacional, salvo honrosas excepciones, se ciñó a modelos preestablecidos: la estructura independiente, la caja mural prismática y las fachadas de cortina de vidrio, todo ello apoyado por la producción industrial en gran escala.

A la luz de ello resulta visionaria la búsqueda de identidad en la arquitectura mexicana de mediados del siglo XX. Obras como Ciudad Universitaria resultan paradigmáticas porque lograron una síntesis entre la modernidad y el carácter nacional de la arquitectura.

El proyecto de Ciudad Universitaria

Recordemos la necesidad de legitimación de los gobiernos postrevolucionaros, los cuales optaron por revalorar nuestro origen mesoamericano como garantía de autenticidad y acercamiento a las bases de la sociedad.

El proyecto de México, como país aspirante a la modernidad, con su identidad fincada en el grandioso pasado indígena, tuvo como respuesta de alcances nacionales el proyecto de Ciudad Universitaria.

Uno de los protagonistas principales del proyecto y de su realización ha sido el paisaje del Pedregal, generado por la erupción del volcán Xitle, al sur de la ciudad de México. El derrame de lava transformó la calidad de los suelos y favoreció una vegetación de cactáceas, cuyas formas escultóricas se han integrado en forma armónica con el lenguaje de la nueva arquitectura.

Como antecedente en el manejo estético de este paisaje tenemos la urbanización del Pedregal de San Ángel, realizada por los arquitectos Luis Barragán y Max Cetto en 1945. Por primera vez la arquitectura tomó conciencia de la belleza de la roca natural con sus enormes masas y texturas de lava petrificada, en contraste expresivo con la pureza de los volúmenes prismáticos modernos, dentro de cuya estética surgió la casa del arquitecto Max Cetto, pionera en ese fraccionamiento. Cabría preguntarse hasta qué punto influyó la contundencia pétrea de los basamentos y plazas mesoamericanos en la exaltación de este material por parte de los arquitectos mexicanos del siglo XX. Es indudable que los pavimentos pétreos de Ciudad Universitaria reconocen ese origen.

Como consecuencia del traslado universitario se desocuparon los edificios que albergaban las distintas facultades y escuelas en el centro histórico, para iniciar una nueva época. Los desarrollos urbanos de la Ciudad de México proliferaron hacia el sur, con la Ciudad Universitaria como importante núcleo de atracción. La idea detrás de la reubicación fue articular las distintas carreras en un proyecto de largo alcance

que insertaba al país en la modernidad, sin renunciar a la identidad nacionalista.

El proyecto se inserta en un momento triunfal del partido en el poder (PRI) con Miguel Alemán a la cabeza. Fue la etapa del desarrollo turístico de Acapulco y su proyección como destino internacional de primer orden. Se trataba de consolidar a México como nación moderna, fortalecida sobre los cimientos de su Revolución y de cara al futuro.

Nada mejor que reflejar esa imagen hacia el exterior por medio de un proyecto magno, que tuviese como bandera la educación superior, promotora del progreso. El cupo calculado para Ciudad Universitaria era de treinta mil alumnos en carreras científico técnicas y humanidades, con servicios deportivos, culturales y comerciales. Se consideró en el proyecto inicial la construcción de unidades de vivienda para estudiantes y profesores.

Al frente de más de ciento diez profesionales que intervinieron, se nombran responsables de la coordinación del proyecto a los arquitectos Mario Pani (1911-1993) y Enrique del Moral (1905-1987).[10] El plano de conjunto, que data de 1951, se basó en el anteproyecto de Teodoro González de León, Enrique Molinar y Armando Franco, quienes entonces estudiaban en la Escuela Nacional de Arquitectura.

El partido se concibió como una supermanzana, con circulaciones separadas para peatones y automóviles. El eje principal se planeó de oriente a poniente (como en los sitios mesoamericanos) y los edificios escolares se proyectaron alrededor de un enorme rectángulo al aire libre que desde entonces se denominó “el campus”. Al poniente, como remate de la composición, se ubicó el estadio olímpico, y al oriente la Torre de Ciencias, hoy Torre de Humanidades II. Al norte, formando un largo tren de edificios, se proyectaron las facultades de humanidades y ciencias sociales; al sur se localizaron las facultades técnicas y científicas. Las áreas deportivas se desarrollaron fuera del campus.

Más allá del lenguaje arquitectónico de los edificios circundantes, la dimensión del campus es heredera de la tradición mesoamericana con espacios abiertos de proporciones monumentales.[11]

Las perspectivas amplias favorecieron la percepción de los volúmenes arquitectónicos y enfatizaron su jerarquía, como sucede con la arquitectura monumental mesoamericana.

Tal amplitud de los espacios exteriores ha sido una lección de origen autóctono, asimilada en primer término por los atrios del siglo XVI y retomada en las grandes plazas de acceso a los edificios púbicos del siglo XX. Esta correspondencia, sin embargo, es sólo aparente, debido a que la función original de las plazas mesoamericana era reunir a la población alrededor de rituales compartidos, lo cual en la actualidad se ha perdido. Lo más aproximado a esta función comunitaria lo encontramos en la Plaza de la Constitución de nuestro centro histórico.

La relación visual arriba-abajo,[12] que se daba entre los basamentos y las plazas mesoamericanas, se ha transformado radicalmente. No hay un lugar señalado arquitectónicamente para ese tipo de comunicación.

En Ciudad Universitaria, solamente en ocasiones cruciales, la comunidad ha realizado concentraciones en la plaza de la rectoría, para escuchar mensajes y tomar acuerdos, o bien para conminar a las autoridades a escuchar las demandas de profesores y alumnos. Esto se ha hecho desde templetes improvisados.

Otra de las huellas del pasado mesoamericano que perduran es el cambio de niveles a cielo abierto. El extenso cuadrángulo del campus universitario se subdivide con acierto por medio de plataformas a distinta altura. Las escalinatas entre plataformas y el pavimento pétreo nos recuerdan en su

morfología a los sitios prehispánicos, con las diferencias de funciones que hemos acotado.

En lo referente a la escala, los exteriores mesoamericanos confrontan la estatura ínfima del ser humano con la altura de los masivos basamentos. Por contraste, en Ciudad Universitaria, el espacio abierto que articula la rectoría con la biblioteca central y comunica el ala de humanidades con las facultades de tipo técnico y científico, fue modulado con una cuadrícula que alterna pasto y pavimento liso, de modo que se logra relacionar la escala de los edificios con el caminar humano.

La gran área del campus que se extiende hacia el sureste se conserva como área verde, con los macizos de árboles que hemos llamado "Las islas". Lo interesante es que la subdivisión debida a los pavimentos no afecta la percepción total del conjunto, condición propia de los conjuntos mesoamericanos como Tula y Monte Albán. Se trata de otra lección asimilada.

Del mismo modo en que los conjuntos mesoamericanos tienen patios interiores separados de la gran plaza, así los distintos edificios de Ciudad Universitaria poseen sus propios espacios abiertos de menor escala, con ello se logra la articulación entre el conjunto y los subconjuntos que contribuye a la unidad del sitio.

Patio interior del anexo de arquitectura. Fotografía: Jessica Rosales Ríos

Más allá del proyecto original

El conjunto concebido como una supermanzana que articulara las facultades de ciencias y humanidades alrededor del campus, pronto fue rebasado por las necesidades de crecimiento de la Ciudad Universitaria. La primera en construir un anexo fue la Facultad de Ingeniería. En los años setenta se hizo necesaria la construcción de nuevos edificios para Ciencias Biológicas, Odontología, Economía y Contaduría. Esto trajo como consecuencia una ruptura de la unidad escolar alrededor del campus. Hoy en día el circuito exterior compite en importancia con el circuito original.

Afortunadamente, la tendencia a saturar los terrenos de reserva ecológica se ha detenido a tiempo con la construcción de las Escuelas Nacionales de Estudios Profesionales (ENEP) y las Facultades de Educación Superior (FES), las cuales han contribuido a la desconcentración poblacional en Ciudad Universitaria. Sin embargo, no han podido evitarse cambios, adicio-

nes y ampliaciones que de algún modo han modificado la intención original del conjunto. Pensemos en la enorme biblioteca de Derecho, en la pesada escultura de concreto frente a la Facultad de Ingeniería y en su nuevo edificio, cuya cubierta ondulada contrasta con la volumetría circundante.[13]

Para frenar este desorden ha sido importante que la Unesco declarara al campus original de Ciudad Universitaria como Patrimonio de la Humanidad en 2007. Esto sin duda ha acrecentado la conciencia de su valor histórico y ha promovido el respeto a su destino e integridad.

Identidad e integración plástica

Como edificios símbolo destacan la rectoría y la biblioteca central. La primera es obra de Mario Pani y Enrique del Moral. Su volumetría consiste en el prisma vertical de la torre, donde se alojan las oficinas, y un prisma horizontal, planeado para servicios educativos, el cual contrasta con la torre. El volumen horizontal presenta una ventanería cuadriculada, a base de *tecali*, o mármol mexicano, con su característico colorido que va del amarillo al sepia. La torre dialoga con el prisma horizontal por medio de la modulación que ambos comparten. Asimismo, ésta presenta al exterior las divisiones de los entrepisos y la manguetería, con lo cual se repite, en menor escala, la cuadrícula del pavimento y se logra un diálogo armonioso.

Cabe destacar el mural de David Alfaro Siqueiros (1896-1974) que da hacia el sur del campus, puesto que otorga al edificio una perspectiva dinámica, más acorde con la velocidad del automóvil que con el ritmo del peatón.

Mural de Siqueiros en Rectoría. Fotografía: Jessica Rosales Ríos

Pasemos a otro de los edificios símbolo; quizá el más emblemático, que es la biblioteca central, con el tapiz de mosaico colorido, diseño del Arq. Juan O´Gorman, sobre las distintas cosmovisiones de México.

La biblioteca central se ha convertido en el icono de la universidad. Consta de la sala de lectura, de proporción horizontal, y del gran prisma casi cúbico del acervo. Un muro de piedra con glifos estilizados, que se proyecta al exterior, con claras reminiscencias prehispánicas, completa la composición. Cabe señalar que en este caso el criterio es solamente decorativo, sin que dicho muro tenga relación con el resto de la composición; está usado como un recurso de contraste de materiales, y articulación de la biblioteca con el pavimento pétreo.

Serpientes. Decoración en la Biblioteca Central. Fotografía: Jessica Rosales Ríos

Este edificio es el mayor ejemplo de integración plástica; se aplica en dicha integración el criterio clásico, donde la arquitectura rige a las otras artes plásticas. Así lo realizó Juan O´Gorman al cubrir el enorme volumen prismático que contiene al acervo, con el mural envolvente policromático. En él se representan, con una técnica propia, las tradiciones cosmogónicas, tanto occidentales como mesoamericanas.

Se ha discutido mucho respecto a la integración plástica en Ciudad Universitaria. Se dice que los edificios en su concepción y espacialidad son netamente funcionalistas y que los murales se colocan como mera decoración en las caras prismáticas de los mismos. Se trata nuevamente de la polémica entre purismo y decorativismo, que la biblioteca central resuelve con una acertada fusión; basta imaginar la biblioteca sin los murales de O´Gorman. Sería la ilustración de lo cúbico amenazante que analiza Worringer en su análisis de lo monumental.[14]

Obra del arquitecto Augusto Pérez Palacios, el estadio universitario merece un análisis aparte, ya que se aparta de la volumetría prismática y ortogonal característica del conjunto. La planta es circular, tal como la pirámide de Cuicuilco, cercana a la zona, y parece emerger venciendo las poderosas fuerzas gravitacionales, como lo hacen los volcanes. Así, el estadio parece surgir de la tierra por medio de taludes, los cuales ascienden paulatinamente hasta alcanzar la altura necesaria. Este proyecto constituye un cabal entendimiento del programa arquitectónico, concebido a través de una solución estructural original, cuyo resultado es óptimo desde el punto de vista funcional.

Vemos que su solución tuvo como prioridad la integración al paisaje circundante, la cual se realiza en el mismo sentido en que lo hacía la arquitectura mesoamericana en cuanto a materiales e íntima relación con el suelo sustentante.

La decoración en la fachada principal, obra de Diego Rive-

ra, contribuye a hacer de este edificio un ejemplo de síntesis entre lo antiguo y lo moderno, sin recurrir a la copia superficial de elementos.

Estadio Olímpico Universitario. Fotografía: Jessica Rosales Ríos

En la zona deportiva destaca la morfología de los frontones, diseñados por el arquitecto Alberto Arai, con una clara reminiscencia de los taludes pétreos mesoamericanos. En este caso hay una adaptación exitosa de los modelos antiguos, porque "la forma sigue a la función", como demanda el precepto funcionalista atribuido a Louis Sullivan (1856-1924)[15].

El edificio original de Ciencias, al oriente del campus, destaca por su secuencia de aulas con cubiertas que cambian de nivel. Pensamos que constituye una analogía con el cuerpo de la serpiente, dividido en segmentos, tal como se representa en el *Códice Nutall*. Remata esta secuencia el auditorio "Alfonso Caso", el cual, siguiendo la analogía, representaría la cabeza de la serpiente.

Auditorio Alfonso Caso. Fotografía: Jessica Rosales Ríos

En la Facultad de Medicina, una de las más grandes de la universidad, destaca el mural monumental de Francisco Eppens que muestra dos perfiles humanos, mismos que se sintetizan en un rostro visto de frente en la fachada principal. Es una imagen síntesis, cuyo origen mesoamericano se puede observar en el rostro de Coatlicue. La diferencia es que en el mural los perfiles ven hacia fuera y en Coatlicue se dirigen hacia el centro. Una serpiente enmarca la composición, como sucede en los relieves mayas y olmecas. Aparece en primer plano la mazorca de maíz y bajo ella, una estilización de Tláloc.

Mural de Epens. Fotografía: Liliana Margarita Zambudio Roa

En este mural se retoma el concepto de dualidad que regía el universo mesoamericano. Los desdoblamientos y abatimientos configuraban imágenes síntesis, tal como sucede con Coatlicue y su rostro de serpientes enfrentadas y con las otras dos serpientes cuyos perfiles se juntan en el anillo externo de la Piedra del Sol.[16]

Hay en Ciudad Universitaria murales importantes de otros artistas, como Jesús Chávez Morado, con un brillante colorido y alusiones a los mitos mesoamericanos, aunque representados a través de una narrativa de carácter occidental, que abandona el simbolismo propio de las configuraciones originales. Tal es el caso del mural *El retorno de Quetzalcóatl* (1952) que se encuentra en el patio de Diseño Industrial de la Facultad de Arquitectura. Representa a siete deidades de sendas religiones de distintas culturas comandadas por Quetzalcóatl en su advocación como Ehécatl; todos ellos navegan sobre una canoa en forma de serpiente, como sucede en algunas representaciones en los relieves mayas del Petén guatemalteco.

El funcionalismo inaugura una nueva estética con su renuncia a los estilos del pasado. La esencia de su lenguaje proviene de la línea recta, el plano y los sólidos geométricos regulares. El precepto fue desechar toda ornamentación. Sacrificar lo complejo en función de lo simple llegó a constituir un postulado ético de este movimiento; la renuncia a lo superfluo fue garantía de su pureza, de modo que el clasicismo ha sido su ancla intemporal.

Hoy sabemos que la base de este lenguaje formal es el racionalismo, pensamiento que se consolida durante la Ilustración y desemboca en las promesas del maquinismo y la producción en serie. Así es como la tecnología, factor indispensable para la multiplicación del capital, se vuelve preponderante en la arquitectura moderna.

No obstante, detrás del discurso racionalista y de la eficiencia están el afán monopólico y la repetición de satisfactores en un proceso de consumo inane. El liberalismo, como la "huella" derridiana, denuncia aquello que pretende ocultar. Economía y técnica, más que ideales platónicos de pureza, respaldan la producción hegemónica y el lenguaje internacional que garantiza las ganancias en gran escala.

Volviendo al contexto mesoamericano, resultan claras las concordancias entre la geometría de su arquitectura y el lenguaje arquitectónico de la modernidad. Sin embargo, detrás de este argumento hay motivos de carácter ideológico para las reminiscencias prehispánicas en la arquitectura moderna de México.

Entre las concordancias encontramos: la composición ortogonal, la preponderancia del plano, la continuidad horizontal en contraste con la verticalidad y el claroscuro como énfasis expresivo.

Sin embargo, entre los referentes de la Bauhaus (1929) no figuró la arquitectura mesoamericana. La razón fue que esta escuela alemana generó su universo formal a partir de la rup-

tura con los modelos historicistas anteriores y a través de la depuración formal propuesta por el neoplasticismo de Theo Van Doesburg y Piet Mondrian, ambos profesores de dicha escuela.

Vitral de Theo van Droesburg. Dominio Público

La arquitectura mesoamericana como referencia se hizo patente en México en los años cincuenta del siglo XX después de un largo proceso, desde la copia decorativa hasta la reinterpretación moderna, basada en códigos formales más que en la copia de modelos y tipologías. La posmodernidad actual vuelve a la copia del detalle, en lo que se denomina citas arquitectónicas.

Al hacer un balance de la asimilación mesoamericana en Ciudad Universitaria podemos decir que consiste principalmente en la interpretación del espacio abierto a gran escala, el uso de los mismos materiales regionales, el colorido –que recuerda nuestro arte popular– y los murales con temas de inspiración prehispánica. La composición ortogonal, el predominio del cuadrángulo y los contrastes volumétricos concuerdan con el discurso hegemónico y jerárquico de la modernidad, la cual supedita a sus principios estructurales y técnicos cualquier manifestación histórica.

Perspectiva actual

Es difícil saber hasta qué punto la modernidad ha sido trascendida. Es innegable que las restricciones programáticas y

formales funcionalistas no operan desde los años setenta. El posmodernismo y la arquitectura neovernácula han retomado el reciclaje formal, esta vez sin restricción alguna.

A la luz de esta apertura, y en contraste con la arquitectura internacional estereotipada de los años cincuenta y sesenta, podemos valorar la importancia de Ciudad Universitaria como precursora de la ruptura con la rigidez de los cánones. Aunque comparte esta característica de búsqueda con la posmodernidad, su finalidad es muy distinta.

La posmodernidad surge porque han fallado los grandes relatos de la humanidad: la religión y la ciencia han demostrado su incapacidad para dar un sentido a la vida del habitante urbano, cuyo único consuelo legítimo es el consumo.

Los ideales de bienestar social que se propuso la arquitectura racionalista y moderna han desembocado en una comodidad solitaria, restringida por un repertorio agotado. En ese contexto ocurre la ruptura, más como un desencanto que como una necesidad vital de transformación. Tanto la posmodernidad como las tendencias posestructuralistas renuevan el lenguaje arquitectónico, mas no buscan afirmarse, sino contradecir a la racionalidad moderna mediante el juego de infinitas variaciones que se alimenta a sí mismo.

Cabe preguntarse si en México se justifica la misma actitud escéptica y desencantada de la posmodernidad, cuando ni siquiera hemos resuelto los problemas de subsistencia digna para las mayorías –que no viven ciertamente en las grandes ciudades.

Estamos lejos; tal vez no alcanzaremos la tecnología que nos proponen los países más desarrollados. No obstante, la crisis de la modernidad sí nos ha llegado, no por el camino del hartazgo, sino por el de la competencia desigual, el desempleo y la contaminación.

Cuando se proyectó Ciudad Universitaria, México se veía a sí mismo en el umbral de un desarrollo económico sostenido, gracias a la solidez de sus instituciones y al sustrato de su re-

volución social. La expresión de ese momento pujante fue Ciudad Universitaria, que retomó los elementos de identidad latentes en la cultura mexicana y los integró a la arquitectura de su tiempo. No se trató de una reacción, sino de una propuesta.

A sesenta años de distancia esa visión se ha esfumado y ha dejado a la vista un país que trabajosamente sobrevive, endeudado, violento, carente de producción y sin un claro proyecto nacional. Ante este panorama no sería viable generar una repuesta paralela a Ciudad Universitaria, que buscara una retórica nacionalista para integrarla o para oponerla a la posmodernidad. Se necesitan acciones más radicales –en el sentido de volver a las raíces– que confronten la realidad de nuestra dependencia y rompan ese círculo vicioso mediante una arquitectura propia, que aproveche recursos y mano de obra, orientada hacia la auténtica tradición que nos nutre. No la repetición de ciudades caducas, sino el surgimiento de ciudades vivas que se generen desde y para Latinoamérica.

Más que alardes formales hace falta volver, de otra manera, a la digna desnudez de las primeras escuelas de O´Gorman. Ante el agotamiento de una modernidad que nos es ajena, no podemos pasar a la posmodernidad, sino comenzar de nuevo.

1 Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 2005, pp.16-20.

2 Werner Heisenberg enunció el principio de incertidumbre en 1925.

3 *Ibid*. pp. 372-373.

4 Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía.* Madrid, Cátedra, ٢٠٠٦, pp. 247-259.

5 Justino Fernández, *Estética del arte mexicano*, México, INAH, 1964, pp. 33-153.

6 Morley publicó su libro *Ancient Maya* en 1946.

7 Iliana Godoy, *Pensamiento en piedra*, México, UNAM, 2004, p. 20.

8 De la influencia maya sobre Wright, cabe destacar la casa Hollyhock.

9 Charles Jenks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna,* Barcelona, Gustavo Gili, 1986, p. 9.

10 Juan B. Artigas, *UNAM México. Guía de sitios y espacios*, México, UNAM, 2006, p. 64.

11 En el proyecto original, el campus presentaba dimensiones aún mayores, las cuales se ajustaron en el proyecto definitivo.

12 Iliana Godoy, "Hacia una hermenéutica del espacio mesoamericano", en *El arte* mexicano *en el imaginario americano*, México, UNAM, CIEP Facultad de Arquitectura, pp. 43-53.

13 Carlos González Lobo, "C.U. Una ciudad de 30 años". *Revista de la Facultad de Arquitectura*, 1985, p. 6.

14 Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, México, FCE, 1975, p. 96.

15 Sullivan es un importante arquitecto de la Escuela de Chicago. Entre sus obras más destacadas se en-

cuentra el edificio Carson.

16 Iliana Godoy, *Pensamiento en piedra*, pp. 144-151.

ÍNDICE

CoverImage	2
Portadilla	3
Legales	4
1-Nueva-ciencia-en-la-escultura-mexica	5
2-Coatlicue-pliegue-y-despliegue-espacio-temporal	27
4-Tlaltecuhtli,-un-continuo-renacimiento	39
5-El-cuerpo-en-la-cultura-mexica	75
II-Arquitectura-y-espacio	91
2-Monumentalidad-y-poder-en-la-arquitectura-mexicana	92
3-La-huella-originaria-en-el-proyecto-de-la-UNAM	108